

Wilfried Hillers geistliche Werke

Martin Anton Berger

Dissertation presented for the degree of Doctor of Philosophy
(Musicology)
in the Faculty of Arts and Social Sciences at Stellenbosch University



Supervisor: Prof. Winfried Lüdemann

December 2020

Declaration

By submitting this thesis electronically, I declare that the entirety of the work contained therein is my own, original work, that I am the sole author thereof (save to the extent explicitly otherwise stated), that reproduction and publication thereof by Stellenbosch University will not infringe any third party rights and that I have not previously in its entirety or in part submitted it for obtaining any qualification.

Martin Anton Berger

December 2020

Abstract (Deutsch)

Obwohl Wilfried Hiller (*1941) als einer der meistgespielten deutschen Bühnenkomponisten der Nachkriegszeit gilt, sind seine nach 2005 entstandenen geistlichen Werke wenig bekannt und selten aufgeführt. Neben der Komplexität der Werke, den ungewöhnlichen Besetzungsvorgaben des Komponisten, und einer Tonsprache, die sich nicht in gängige Kategorisierungen einordnen lässt, ist ein Mitgrund sicherlich darin zu finden, dass sich Hiller konsequent dem schnellen, Beifall haschenden musikalischen Effekt entzieht.

Auch musikwissenschaftlich ist Hillers Oeuvre bisher wenig erschlossen. Die geringe Anzahl von akademischen Publikationen steht in erstaunlichem Gegensatz zur Präsenz des Komponisten im kulturellen Leben Deutschlands. Ein ähnliches Ungleichgewicht besteht zwischen der Rezeption seiner Werke in Deutschland und der im Ausland: obwohl Hillers Werke auch in einem internationalen Kontext verständlich und interessant erscheinen, sind sie im Ausland kaum gespielt und wenig bekannt.

Besonders die erst ab 2005 entstandenen geistlichen Werke Hillers sind bisher kaum oder noch nie untersucht worden. Unter Einbeziehung von Danusers Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen Kontext-Begriffs und Aspekten der Literaturtheorie, die auf Jauß, Iser, Kristeva und Eco zurückgehen, soll die vorliegende Arbeit die wesentlichen Gestaltungsprinzipien von Hillers Kompositionsweise beschreiben und kontextualisieren, Binnenstrukturen offenlegen, biographische Kontexte diskutieren und somit ein Gesamtbild des geistlichen Schaffens dieser außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit zeichnen. Dabei versteht sich diese Arbeit als Grundlagenarbeit, die die weitere Auseinandersetzung mit Hillers geistlichem Werk inspirieren und befördern will. Eine ähnliche komplexe Auseinandersetzung mit seinem geistlichen Werk hat bisher nicht stattgefunden.

Abstract (English)

Although Wilfried Hiller (*1941) ranks as one of the most-performed composers for the stage in post-war Germany, the sacred works which he composed since 2005 are not well-known at all and are hardly ever performed. Besides their complexity, their unusual scoring and a compositional style which resists easy categorisation the reason for this is probably that Hiller's works evade a response that is out to garner quick and easy applause.

Hiller's oeuvre has not been the subject of much musicological investigation either. The very limited number of relevant academic publications stands in stark contrast to the remarkable presence the composer enjoys in Germany's cultural life in general. A similar imbalance in respect of their reception is noticeable beyond Germany's borders: even if there might be an expectation that his music would be of relevance and interest to foreign audiences, Hiller's works are performed very seldom and are almost unknown abroad.

The sacred music which Hiller composed since 2005 has not yet been the subject of comprehensive research. Employing Danuser's seven-mode contextualisation model and drawing from the literary theory of authors such as Jauss, Iser, Kristeva and Eco, the present study is an attempt to describe and contextualise the essential principles of Hiller's compositional style, to explore internal structural relations and to examine biographical contexts so as to arrive at a comprehensive understanding of the sacred music of an exceptional artistic personality. In this sense the aim of the study is to investigate the sources and open up the basic principles on which Hiller's music rests and to stimulate further engagement. A similarly complex examination of this music has not yet been undertaken.

Opsomming

Hoewel Wilfried Hiller (* 1941) beskou word as een van die bekendste na-oorlogse verhoogkomponiste in Duitsland, is sy gewyde werke wat sedert 2005 ontstaan het weinig bekend en word selde opgevoer. Behalwe vir die kompleksiteit van die werke, hulle ongewone besetting en `n komposisiestyl wat nie maklik in bekende kategorieë geplaas kan word nie, lê die oorsaak hiervoor ten dele seker daarin dat die komponis musiek skryf wat doelbewus alle effekbejag vermy.

Tot dusver het Hiller se oeuvre ook baie min musiekwetenskaplike aandag getrek. Die geringe aantal akademiese publikasies wat wel die lig gesien het staan in opvallende teenstelling tot die blootstelling wat die komponis in die algemene kultuurlewe in Duitsland geniet. `n Soortgelyke wanbalans bestaan tussen die resepsie van sy werke in Duitsland en in die buiteland: hoewel Hiller se werke ook in `n internasionale konteks verstaanbaar en interessant behoort te wees is hulle dáár byna onbekend en word selde opgevoer.

Veral die gewyde werke wat ná 2005 ontstaan het is tot dusver nog glad nie, of slegs gedeeltelik ondersoek. Met behulp van Danuser se sewe-modus-kontekstualiseringsmodel en aspekte van `n literêre teorie wat op Jauss, Iser, Kristeva en Eco baseer, poog hierdie studie om die wesenlike beginsels van Hiller se komposisiestyl te beskryf en te kontekstualiseer, interne verbande bloot te lê en biografiese aspekte na te speur, om sodoende by `n omvattende beeld uit te kom van die gewyde werk van `n buitengewone kunstenaarspersoonlikheid. Die studie poog om vir die eerste keer die nodige bronne en die basiese uitgangspunte vir die ontsluiting van Hiller se gewyde oeuvre te vind en om sodoende verdere ondersoek aan te moedig. `n Studie wat met soveel diepte op Hiller se gewyde musiek ingaan is tot duver nog nie gedoen nie.

Acknowledgements

Prof. Winfried Lüdemann für die fachkundige und engagierte Betreuung der Arbeit.

Der Abdruck aller Notenbeispiele aus Hillers Werken erfolgt mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz. Ich bedanke mich bei dem Verlag für die freundliche und unkomplizierte Überlassung der zur Analyse notwendigen Partituren.

Antje Tesche-Mentzen und Wladimir Petrichev für die Abdruckgenehmigung von Abbildungen ihrer Kunstwerke.

Wilfried Hiller für Kompositionen, die dirigentisch und wissenschaftlich herausfordernd bleiben.

Meiner Mutter (+) und meinem Vater für lebenslange Unterstützung und Förderung.

Die Arbeit verwendet aus Gründen der flüssigen Lesbarkeit das generische Maskulinum.

Emma und Johann gewidmet

Abbildungen / List of Figures

Abbildung 1:	Abbildung 1: Wladimir Petrichev (*1967): Nimm, lies! – Die Lektüre von Röm13,13 (2003)	66
Abbildung 2:	Hiller, Augustinus, S. 13 „Magna est Roma“	69
Abbildung 3:	Hiller, Augustinus I, S. 10, „Nur Christi Blut wäscht Euch rein“	70
Abbildung 4:	Hiller, Augustinus I, S. 10, „Das Blut der Tieropfer befleckt“	70
Abbildung 5:	Hiller, Augustinus I, S. 11, „Es gibt nur einen Gott... Er liebt uns“	71
Abbildung 6:	Hiller, Augustinus II, S. 29, „Du Blüte der Weisheit“	76
Abbildung 7:	Hiller, Augustinus III, S. 38, „Dulces“	83
Abbildung 8:	Hiller, Augustinus III, S. 40, „Ihr bittre Schmerz war uns süßer Genuss“	85
Abbildung 9:	Hiller, Augustinus III, S. 48, „Aeneas-Klang“	85
Abbildung 10:	Hiller, Augustinus III, S. 42, „Ibit I“	86
Abbildung 11:	Hiller, Augustinus III, S. 44, „Imago“	87
Abbildung 12:	Hiller, Augustinus IV, S. 62, „Tolle lege – Motiv“	95
Abbildung 13:	SATOR-Quadrat (Oppède / Luberon)	98
Abbildung 14:	Hiller, Augustinus IV, S. 68, Palindrom	100
Abbildung 15:	Hiller, Augustinus IV, S. 75, „In deinem innersten Inneren findest du Gott“	101
Abbildung 16:	Acta sanctorum augusti: ex Latinis et Graecis, aliarumque gentium monumentis, servata primigenia veterum scriptorum phrasi. T6 (1743) / [Société des Bollandistes]	104
Abbildung 17:	Wladimir Petrichev (*1967): Die Unausschöpflichkeit Gottes (2003)	106
Abbildung 18:	Hiller, Augustinus V, S. 82, „Deus veritas, sapientias, beatitudo“	107
Abbildung 19:	Hiller, Augustinus V, S. 83, „Aber der Weg zu Gott ist weit“	108
Abbildung 20:	Hiller, Augustinus VI, S. 90, Einleitung	112
Abbildung 21:	Hiller, Augustinus VII, S. 105, „Der Mensch ist zerbrechlicher als Glas“	119
Abbildung 22:	Hiller, Augustinus VII, S. 106, „Das Leben beginnt mit Weinen“	120
Abbildung 23:	Hiller, Augustinus VII, S. 116, „Licht meiner Augen“	122
Abbildung 24:	Hiller, Augustinus VII, S. 117, Violintoccata	123
Abbildung 25:	Hiller, Brief an Berger vom 17. Mai 2012	125
Abbildung 26:	Dürer, Melancholia I, Magisches Quadrat	134
Abbildung 27:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Prooimion, S. 3, „Ihr seid das Salz der Erde“	136
Abbildung 28:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Prooimion, S. 5. „Ewiges Menschenbild ist Er“	139

Abbildung 29:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Prooimion, S. 5, Viola d'amore – Motiv	140
Abbildung 30:	Theodor Galle (1601): Frontispiz zu Jan David (1546-1582), Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico christiano subserviens	141
Abbildung 31:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 7, „Die Erde bebt“	144
Abbildung 32:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 8, Sadduzäerruf	144
Abbildung 33:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 5, Johannes der Täufer	146
Abbildung 34:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 18, „Ich hätte nötig, von ihm getauft zu werden“	147
Abbildung 35:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 23/24, „Gott?“	150
Abbildung 36:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 32, Erste Antwort	152
Abbildung 37:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 39, Zweite Antwort	153
Abbildung 38:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 46, Dritte Antwort	153
Abbildung 39:	Marc Chagall, Hohelied I (1960)	156
Abbildung 40:	Hiller, Schulamit, S. 1, „Esset, Freunde!“	158
Abbildung 41:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 55	159
Abbildung 42:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 55/56, Vogelmotiv	159
Abbildung 43:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 59, Trunkener Hahn	159
Abbildung 44:	Tilman Riemenschneider: Heilig-Blut-Altar, Rothenburg o.d.T. (1500-1505)	165
Abbildung 45:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns V, S. 76	166
Abbildung 46:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, S. 80, Schlitztrommel- Motive	171
Abbildung 47:	Hiller, Schulamit	176
Abbildung 48:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VI, S. 96, Voces coelestis	176
Abbildung 49:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 46, Abgang des Versuchers	179
Abbildung 50:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 109, Wiederkehr des Versuchers	179
Abbildung 51:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 112 (vormals 111), „Rede“ Jesu	181
Abbildung 52:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, Klavierauszug S. 142	183
Abbildung 53:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 133 (vormals S. 132)	189
Abbildung 54:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 134 (vormals S. 133), Lutherchoral	189
Abbildung 55:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 135 (vormals S. 134)	190
Abbildung 56:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 137 (vormals S. 136)	191
Abbildung 57:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 138 (vormals S. 137)	192

Abbildung 58:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit, Partitur, S. 4	204
Abbildung 59:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit, „Wie gehen wir beide wunderbarlich zugrund.“	206
Abbildung 60:	Brief Hillers vom 17. März 2009	208
Abbildung 61:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit III, Partitur, S. 14	209
Abbildung 62:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur S. 14	211
Abbildung 63:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit III, Partitur, S. 13, „Wagt er zu weinen“ – Motiv	211
Abbildung 64:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur, S. 17, „Wagt er zu weinen“ – Motivimitation	211
Abbildung 65:	Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur S. 17, "Wer?"	212
Abbildung 66:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Appendix 8A, S. 91, „Ihr habt ihn alle nicht verstanden“	215
Abbildung 67:	Tesche-Mentzen, Skulptur „Hoffnung“	219
Abbildung 68:	Tesche-Mentzen: Vergleich Maternità, Vision, Hoffnung	224
Abbildung 69:	Hiller, Hoffnung, I, S. 9	229
Abbildung 70:	Tesche-Mentzen: Detailansicht „Hoffnung“	230
Abbildung 71:	Hiller, Hoffnung, II, S. 11, Maryam	232
Abbildung 72:	Hiller, Hoffnung, II, S. 11, Pauken	233
Abbildung 73:	Hiller, Hoffnung, II, S. 14, Knotenlöserin	233
Abbildung 74:	Hiller, Hoffnung IV, S. 24, Scala prima	235
Abbildung 75:	Hiller, Hoffnung V, S. 27, Scala secunda	237
Abbildung 76:	Hiller, Hoffnung VI, S. 35, Antje Tesche-Mentzen	241
Abbildung 77:	Hiller, Hoffnung VII, S. 37, Salve regina	243
Abbildung 78:	Hiller, Hoffnung VII, S. 39, Scala tertia	244
Abbildung 79:	Hiller, Hoffnung VIII, S. 44, Scala quarta	245
Abbildung 80:	Hiller, Hoffnung IX, S. 51, Brucknerzitat	246
Abbildung 81:	Hiller, Hoffnung IX, S. 51, „Die Hoffnung ist eine Frau“	248
Abbildung 82:	Antje Tesche-Mentzen: Die Schöpfung, Mosaik, 1992	251
Abbildung 83:	Antje Tesche-Mentzen: „Brunnen“	252
Abbildung 84:	Hiller, Schöpfung I, S.2, Ursprungsmotiv	256
Abbildung 85:	Hiller, Schöpfung II, S. 4, Toccata I „Im Anfang“	260
Abbildung 86:	Hiller, Schöpfung II, S. 7, „Du verströmst dich“	261
Abbildung 87:	Hiller, Schöpfung II, S. 9, Toccata II, „Schon im Anfang verlierst du dich“	262
Abbildung 88:	Hiller, Schöpfung II, S. 10, Toccata III, „Schwebend“	263
Abbildung 89:	Hiller, Schöpfung II, S. 11, „Licht werde“	264
Abbildung 90:	Hiller. Schöpfung III, S. 18, „Raum schenkst du“	266
Abbildung 91:	Hiller, Schöpfung III, S. 22, „Irrsal und Wirrsal“	267
Abbildung 92:	Hiller, Schöpfung III, S. 23, „Melodie im Wasser“ – „...aus funkelnden Splittern ein Bild“	268
Abbildung 93:	Hiller, Schöpfung VI, S. 35, „Du!“	271
Abbildung 94:	Hiller, Schöpfung VI, S. 36, „Nachdenklichkeit II“	272

Abbildung 95:	Hiller, Schulamit, S. 21, „ER ist mein Hirt“	284
Abbildung 96:	Hiller, Augustinus V, S. 87, „Das Rad läuft nicht rund, um rund zu werden“	285
Abbildung 97:	Hiller, Augustinus II, S. 21, „Discipuli“	286
Abbildung 98:	Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 3, „Ihr seid das Salz der Erde“	287
Abbildung 99:	Hiller, Schöpfung I, S. 2, Zimbelklang	288
Abbildung 100:	Hiller, Hoffnung VI, S. 31, Zungengeborene Sprache	289
Abbildung 101:	Albrecht Dürer: Melencolia I (1514)	292
Abbildung 102:	Albrecht Dürer: Melencolia I, Detailausschnitt, Magisches Quadrat	294

Tabellen / List of Tables

Tabelle 1:	Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen „Kontext“-Begriffs	15
Tabelle 2:	Intervallbezeichnungen nach Pfrogner (1976)	53
Tabelle 3:	Nach Pfrogner (1976:616), Ergänzungen der Intervallbezeichnungen durch den Autor	55
Tabelle 4:	Stella, geistiger Erkenntnisprozess	83
Tabelle 5:	Übersicht Bußsalmen	121
Tabelle 6:	Gliederung „Der Sohn des Zimmermanns“	132
Tabelle 7:	Besetzung „Der Sohn des Zimmermanns“	133
Tabelle 8:	Struktur 2. Szene	150
Tabelle 9:	Textübersicht 4. Szene	154
Tabelle 10:	Textvergleich Hochzeit von Kana / Schulamit	155
Tabelle 11:	Struktur Abendmahlsszene	169
Tabelle 12:	Schematische Darstellung der Struktur des VII. Bildes	178
Tabelle 13:	Gliederung Epitaph	186
Tabelle 14:	Gegenüberstellung Hiller – Rubinstein	201
Tabelle 15:	Trilogien im Werk Hillers	222
Tabelle 16:	Komponierte Melancholie	299
Tabelle 17:	Allegorien von Liebe	303
Tabelle 18:	Wilfried Hiller, Verzeichnis der veröffentlichten Werke (Auszug)	314
Tabelle 19:	Wilfried Hiller, Übersicht über die geistlichen Werke (Auszug)	314

Inhalt / Content

I. Grundlagen

1. Einführung

1.1 Hintergrund	5
1.2 Erste Übersicht über die Arbeit	7

2. Methodische Überlegungen

2.1 Vorüberlegungen	9
2.2 Aspekte der Struktur- und Werkanalyse	11
2.3 Kontextualisierung	
2.3.1 Danusers Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen „Kontext“- Begriffs	13
2.3.2 Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache	17
2.4 Literaturtheoretische Ergänzungen	21
2.4.1 Rezeptionsästhetik nach Jauß	21
2.4.2 Wolfgang Isters rezeptionsästhetisch-textanalytische Orientierung	22
2.4.3 Intertextualität	24
2.4.4 Anwendbarkeit auf diese Arbeit	25
2.5 Fazit	26

3. Forschungsstand und erste Hintergrunduntersuchungen

3.1 Wilfried Hiller – eine biographische Annäherung	27
3.2 Übersicht über die Forschungsliteratur	32
3.2.1 Biographische Quellen	32
3.2.2 Aspekte zu Musiktheater und -pädagogik	34
3.2.3 Stilistische Überlegungen	38
3.2.4 Hermeneutische und ästhetische Überlegungen	42
3.2.5 Religionsphilosophische Betrachtungen	44
3.3 Fazit und Relevanz für diese Arbeit	47
3.4 Hermann Pfrogner	47
3.5 Annemarie Schimmel und Tarot	57
3.6 Schulamit (1990)	59

II. Systematische Untersuchungen

4. Werkbetrachtungen

4.1	Augustinus (2005)	63
4.1.1	(I) Pantheon	68
4.1.2	(II) Discipuli	75
4.1.3	(III) Stella	79
4.1.4	(IV) Soliloquium	91
4.1.5	(V) Adeodatus	103
4.1.6	(VI) Monnica	110
4.1.7	(VII) Mors	116
4.1.8	Anmerkungen	126
4.2	Der Sohn des Zimmermanns – Szenen nach dem Neuen Testament (2010)	
4.2.1	Annäherung an das Werk	127
4.2.2	Prooimion	135
4.2.3	(I) Am Jordan	143
4.2.4	(II) In der Wüste	147
4.2.5	(III) Die Hochzeit	153
4.2.6	(IV) Das Gebet	161
4.2.7	(V) Nach dem Abschiedsmahl	163
4.2.8	(VI) Im Palast	172
4.2.9	(VII) Am offenen Grabe	177
4.2.10	Epitaph	184
4.2.11	Nutzung präexistenter Vorlagen	193
4.2.12	Anton Rubinssteins Spirituelle Oper <i>Christus</i> und die Problematik des Böhmschen Librettos in <i>Der Sohn des Zimmermanns</i>	199
4.2.13	Appendix oder Ergänzung? Hillers Liederzyklus <i>Du meine heilige Einsamkeit</i> als Kommentar zu <i>Der Sohn des Zimmermanns</i>	202
4.2.14	Appendix und Ergänzung? Ziffer 8A der fünften Szene als theologische Deutung	213

4.3	Hoffnung (2015)	
4.3.1	Annäherung an das Werk	218
4.3.2	(I) Prooimion	227
4.3.3	(II) Invocationes	230
4.3.4	(III) Proaistasis (Vorahnung)	234
4.3.5	(IV) Als der Engel eintrat	234
4.3.6	(V) Magnificat	236
4.3.7	(VI) Liebe (nach Laotse)	238
4.3.8	(VII) Hoffnung	242
4.3.9	(VIII) Gesang der Hoffnung	244
4.3.10	(IX) Metamorphosis	245
4.3.11	Anmerkungen	249
4.4	Schöpfung (2017)	
4.4.1	Hintergrund	251
4.4.2	(I) Urwirbel	254
4.4.3	(II) Licht und Finsternis	259
4.4.4	(III) Schöpfungs-Mosaik	264
4.4.5	(IV) Brunnen des Lebens	269
4.4.6	(V) Das Tor	273
4.4.7	(VI) Epilog (Das Geheimnis)	275
4.4.8	Anmerkungen	276
5.	Spezifische Untersuchungen	
5.1	Verklangerung der Verdeutschung – Das Prinzip Martin Buber in Hillers Kompositionstechnik	280
5.2	Komponierte Nachdenklichkeit: Dürers <i>Melencolia I</i> als Chiffre in Hillers geistlichem Spätwerk	291
5.3	Allegorien der Liebe – Frauendarstellungen in Hillers geistlichem Werk	302
5.4	Rhapsodische Mosaik – Zum Problem der Gattungsbezeichnung in Hillers Werk	308

III. Schlussfolgerungen

6. Fazit

6.1 Prooimion	320
6.2 Soliloquium	322
6.3 Epilog	328

IV. Appendix

7. Bibliografie	329
------------------------	-----

I. Grundlagen

1. Einführung

1.1 Hintergrund

„Wilfried Hiller ist ein universeller Künstler. Seine Kompositionen sind voller gedanklicher Querverbindungen, Bezüge, Anspielungen, Hintergründe und interdisziplinärer Aussagekraft. Seine Werke fußen auf einer umfassenden astronomischen, philosophischen und humanistischen Verwurzelung, sind fantasie reich und oft voller versteckter und hinterlegter kosmologischer Zusammenhänge und Anspielungen. Bei alledem hat sich Hiller das Phänomen des Staunens bewahrt. Damit zieht er sein Publikum seit weit über 40 Jahren magisch in den Bann, wickelt es ein und verwickelt es zugleich mit dem, worüber er staunt.“¹

Die Auseinandersetzung mit dem Komponisten Wilfried Hiller und seinem Werk begleitet mich seit dem Jahr 2010. Als Dirigent der Uraufführung von Hillers Werk *Der Sohn des Zimmermanns*, den Wiederaufführungen seines geistlichen Oratoriums *Augustinus* in Würzburg und Rom (2012)² und der organisatorischen Vorbereitung zur Uraufführung des *Theresienstädter Tagebuchs* (2013) war ich musikalisch eng mit Hillers schöpferischem Werk verbunden. Seitdem erwuchs bei mir das Interesse, mich mit dem geistlichen Werk dieses außergewöhnlichen Komponisten auch musikwissenschaftlich auseinanderzusetzen.

Obwohl Wilfried Hiller einer der meistgespielten deutschen Bühnenkomponisten der Nachkriegszeit ist³ sind die nach 2005 entstandenen geistlichen Werke wenig bekannt und selten aufgeführt. Dies mag mit der Komplexität dieser Werke zusammenhängen, den ungewöhnlichen Besetzungsvorgaben des Komponisten⁴, und einer Tonsprache, die sich nicht in gängige Kategorisierungen einordnen lässt. Auch verweigert sich Hiller konsequent dem schnellen, Beifall haschenden musikalischen Effekt, seine Musik ist meist nachdenklich und auf Innerlichkeit angelegt. Darüber hinaus sind seine geistlichen Werke von einer

¹ Adamski-Störmer (2014a:13).

² Letzte als Privatkoncert für Papst Benedikt XVI. in Castel Gandolfo.

³ Vgl. Reiß (2012:7).

⁴ Im *Sohn des Zimmermanns* schreibt der Komponist zum Beispiel 33 obligate Bratschen plus einer Viola d'amore vor, die Besetzung des Schlagwerks besteht aus fast 40 Einzelinstrumenten.

kompositorischen Dichte, Symbolik, Numerologie und von außermusikalischen Bezügen geprägt, die sich dem Zuhörer nicht unmittelbar erschließen, sondern eine weitergehende Beschäftigung mit Hillers Musik erfordern. Reiß (2012) bescheinigt ihr deswegen eine gewisse „Einmaligkeit im Getümmel unruhig suchender zeitgenössischer Musikströmungen“.⁵

Anders als seine Bühnenwerke sind Hillers geistliche Werke stark aus intrinsischem Interesse entstanden. Zwar sind die meisten als sogenannte Auftragswerke gekennzeichnet, dabei liegt allerdings die Vermutung nahe, dass es sich hierbei eher um eine an die Auftraggeber herangetragene und dann von diesen unterstützte Kompositions-idee gehandelt hat, als an eine künstlerische Initiative, die vom Auftraggeber ausgeht.⁶

Da Hillers geistliche Werke jedoch nicht für Opern- oder Bühnenbetrieb konzipiert sind, ist der zu erwartende kommerzielle Erfolg durch mehrfache Aufführungen eher gering. Komponisten, die Werke aus eigenem Antrieb schreiben, möchten etwas von sich mitteilen. Zwar ist dies im Prinzip bei jeder ernstzunehmenden Komposition der Fall, sie wird aber verstärkt, wenn ein absehbarer auch kommerzieller Erfolg eines Werkes nicht zwingend zu erwarten ist. Kunst wird hier per se zur Kunst.

Auch musikwissenschaftlich ist Hillers Oeuvre bisher wenig erschlossen, die geringe Anzahl von akademischen Publikationen steht in erstaunlichem Gegensatz zur Präsenz des Komponisten im kulturellen Leben Deutschlands. Ein ähnliches Ungleichgewicht besteht zwischen der Rezeption seiner Werke in Deutschland und der im Ausland: obwohl Hillers Werke auch in einem internationalen Kontext verständlich und interessant erscheinen, sind sie im Ausland kaum gespielt und wenig bekannt.

Trotz der wenigen wissenschaftlichen Publikationen über ihn ist Hiller medial präsent und gut vernetzt, auch in den sogenannten neuen Medien.⁷ Er äußert sich regelmäßig zu seinen Werken und gibt Hinweise, Hintergrundinformationen und Interpretationsvorschläge. Seine Aufführungen sind umfassend journalistisch rezipiert und kommentiert. Reiß (2012) verweist zu Recht darauf, dass dies im wissenschaftlichen Sinn problematisch ist, denn „[d]ie rege musikjournalistische Diskussion hilft hier naturgemäß nicht weiter, da sie überwiegend dem emotionsgeladenen Augenblick der spontan erlebten Aufführungssituation verhaftet ist.“⁸ So

⁵ Reiß (2012:16).

⁶ Diese Mutmaßung begründet sich in erster Linie auf den Kompositionsauftrag der Augustinerbrauerei München für Hillers *Augustinus*. Die Vergabe eines Kompositionsauftrags für ein hochphilosophisches, abendfüllendes klassisches Werk durch eine Brauerei ist zumindest ungewöhnlich.

⁷ Hiller verfügt unter <https://www.youtube.com/user/WilfriedHillerTV/videos> über einen eigenen YouTube-Kanal. Aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁸ Reiß (2012:8).

sehr musikjournalistische Quellen daher eine Tür zum Verständnis der Werke Hillers öffnen können, so wenig ersetzen sie eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die analytisch, neutral und mit der gebotenen Objektivität gegenüber dem Forschungsgegenstand stattfinden muss. Problematisch erscheint in der ersten Sichtung der journalistischen Quellen auch, wie Hillers narrativ-anekdotische Form der Kommunikation wissenschaftlich einzuordnen ist. Hiller erzählt spontan, unterhaltsam und charmant, dies birgt jedoch mitunter fachliche Widersprüche, die die wissenschaftliche Deutung seiner Werke erschweren. Die vorzulegende Arbeit bemüht sich trotz großer Wertschätzung für den Komponisten daher um ein Höchstmaß an gebotener Neutralität und Distanz.

1.2 Erste Übersicht über die Arbeit

Obwohl in den vergangenen Jahren eine Zunahme akademischer Auseinandersetzung mit dem Werk Wilfried Hillers zu verzeichnen ist, ist die Anzahl wissenschaftlicher Publikationen bisher gering und die Forschung auf wenige Personen beschränkt. Nach einer Zunahme des wissenschaftlichen Interesses für Hiller in den Jahren 2005 bis 2012, ebbt dies in den darauffolgenden Jahren wieder ab. Damit hat eine intensive musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem geistlichen Werk Wilfried Hillers bisher nie stattgefunden und ist somit geboten.

Die Arbeit beschränkt sich bewusst auf das geistliche Werk Hillers. Zunächst soll durch das Verstehen biographischer Hintergründe und kompositorischer Vorbilder herausgearbeitet werden, wie Hiller kontrastierende musikalische Einflüsse zu einem authentischen Kompositionsstil mit einer eigenen ästhetischen Wirkweise formt.

Wenn wir zweitens vermuten, dass Hillers Werk von Symbolik, Numerologie und außermusikalischen Bezügen geprägt ist, dann stellt sich die Frage der Offenlegung, Kategorisierung und Analyse ihrer Wirkweise anhand von musikwissenschaftlichen Kriterien. Neben der stilkritischen Analyse stellt die Analyse dieser außermusikalischen Bezüge eine zweite Ebene der Untersuchung dar.

Die Arbeit möchte drittens untersuchen, ob die Werke Hillers mit klassischen Gattungstypologien beschrieben werden können oder ob es sich um ein offenes Gattungskonzept, oder eventuell um eines oder mehrere neuartige handelt.

Die Arbeit möchte darüber hinaus aufzeigen, dass der Kompositionsstil Hillers inter- und transdisziplinär ist, weil er Einflüsse aus Kunst, Literatur, Theologie und Rhetorik integrativ in Form und Klang zu fassen vermag. Die Wirkweise dieser Kompositionstechnik soll analysiert und objektiv belegt werden.

Die Ergebnisse der Untersuchung dieser vier Aspekte sollen schließlich eine Gesamtbeurteilung des geistlichen Oeuvres von Hiller ermöglichen, die bisher nicht stattgefunden hat.

Die Arbeit analysiert dazu die vier wichtigsten großen geistlichen Werke Wilfried Hillers seit 2005 unter den im vorigen Abschnitt erwähnten Aspekten. Diese Werke sind *Augustinus* (2005), *Der Sohn des Zimmermanns* (2010), *Hoffnung* (2012) und *Schöpfung* (2015). Verschiedene Äußerungen Hillers lassen vermuten, dass die Werke thematisch in einem inneren Zusammenhang stehen könnten.⁹ Darüber hinaus besteht die Vermutung, dass Hiller Binnenreferenzen zwischen den Werken schafft. Alle Partituren sind in meinem Besitz oder mir zugänglich, auch die, die nicht öffentlich zu erwerben sind. Alle Werke werden zunächst beschrieben und ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte analysiert, wobei ich auch Einsicht in frühere Skizzen und Entwürfe des Komponisten nehmen darf. Jedes Werk wird danach in einen separaten theoretischen Kontext aus Bildender Kunst, Theologie und Linguistik gestellt und analysiert, was zu einer multiperspektivischen, interdisziplinären Betrachtung des jeweiligen Werkes führt. Durch die Einbeziehung von kompositorischen Vorbildern und biographischen Aspekten sollen vergleichbare Strukturen aufgezeigt und analysiert werden, die wesentliche Einsichten in Hillers Kompositionsprozess geben können.

Die dazu angewandte musikwissenschaftliche Methode ist die der Werkanalyse. Dies ist vor allem dadurch bedingt, dass eine grundsätzliche Analyse des geistlichen Werkes von Wilfried Hiller bisher nicht stattgefunden hat und die vorliegende Arbeit eine Grundlagenforschung darstellt. Dies empfiehlt die Wahl einer klassischen und etablierten musikwissenschaftlichen Analysemethode.

Eine Analyse der genannten Werke Hillers ist bisher nie in solcher Konsequenz durchgeführt wurden. Der Autor hofft, dadurch einen Beitrag zur aufstrebenden Forschung über Wilfried Hiller zu leisten.

⁹ Vgl. Hiller im Vorwort der Partitur von *Hoffnung*: „Seit einiger Zeit plante ich, zusammen mit meinem Librettisten Winfried Böhm, meine Oratorien *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* zu einer Trilogie zu erweitern.“

2. Methodische Überlegungen

2.1 Vorüberlegungen

„Niemand dürstet nach Methodologie. Solche Diskurse bleiben in aller Regel abstrakt, wenn nicht leer, denn wissenschaftliche Methodologien dürfen keine apriorische Geltung beanspruchen, sondern haben sich an je und je konkret gewählten Problemstellungen und Gegenständen zu bewähren.“¹⁰

Musikalische Analyse will sich dem Kunstcharakter eines musikalischen Gegenstandes in wissenschaftlicher Weise nähern¹¹. Problematisch ist dabei, dass

„ein Kunstwerk alle Momente, die an ihm deutlich werden, durch ein konkretes Erscheinen in allen seinen Details zum Ausdruck bringt, während die Begriffe, Methoden und Kriterien, die eine wissenschaftliche Analyse heranzieht, abstrakt sind und gerade von der besonderen Beschaffenheit der Gegenstände absehen müssen, um angewendet werden zu können.“¹²

In der methodischen Darstellung eines musikalischen Zusammenhangs konstituiert sich damit ein „Spannungsverhältnis zwischen konkretem Gegenstand und analytischer Annäherung“¹³. Diese Erkenntnis ist weder neu noch ungewöhnlich, gewinnt aber in der Überlegung des methodischen Ansatzes für eine Analyse des geistlichen Werkes von Wilfried Hiller besondere Aktualität.

Meine Erfahrung als aufführender Künstler von Hillers Werken hat gezeigt, dass sich seine Musik gängigen Kategorisierungen entzieht, was die methodische Grundierung eines Analyseverfahrens erschwert. Hillers Oeuvre ist kein kohärentes Werk, dies macht es zwar attraktiv, steht aber beispielsweise einer klassischen Struktur- und Werkanalyse entgegen. Ein Blick auf die im kommenden Kapitel dargestellten Forschungsergebnisse lässt vermuten, dass eine Werkanalyse nur gelingen kann, wenn diese auch in interdisziplinärem Kontext geschieht. Aufgrund der Vielschichtigkeit des Werkes Hiller ist daher eine erweiterte Form der Analyse

¹⁰ Danuser (2010:41).

¹¹ Vgl. Polth (2000:63).

¹² Polth (2000:63).

¹³ Polth (2000:63).

im Sinne eines Methodenpluralismus notwendig. Somit steht die „klassische“ Werkanalyse nicht im Mittelpunkt der Arbeit, sie wird aber auch nicht umgangen.

Hillers geistliche Werke sind bisher nie zuvor eingehend untersucht worden. Die vorliegende Arbeit versteht sich daher als eine Grundlagenarbeit, die eine weitere Auseinandersetzung mit seinem Oeuvre ermöglichen und stimulieren soll. Die Untersuchung ist in einem methodischen Dreischritt angelegt:

1. Bewährte Verfahren der Struktur und Werkanalyse bilden das selbstverständliche Fundament meiner Werkbetrachtungen.
2. Um der Gefahr zu entgehen, dass eine nur auf Struktur- und Werkanalyse beruhende Betrachtung von Hillers Werk an wesentlichen Aspekten seines Schaffens vorbeigeht, ist eine über die Einzelstruktur hinausgehende Kontextualisierung der jeweiligen Werke geboten. Eine solche Kontextualisierung ist beim heutigen Stand der Musikwissenschaft ohnehin unverzichtbar. Dazu bieten Hermann Danusers *Sieben Modi der Kontextualisierung* einen geeigneten Ansatz. Danusers Ansatz ist kohärent, auf die Musik Hillers anwendbar und wissenschaftlich nachvollziehbar. Ebenso ist Danusers Vorschlag in zeitlicher Nähe zu den zu untersuchenden Werken Hillers entstanden und publiziert worden. Damit steht eine Methodik zur Verfügung, die in zeitgenössischem Verhältnis zu der zu untersuchenden Musik steht. Albrecht Wellmers Reflexionen über Musik und Sprache dienen als philosophische Ergänzung des Gedanken Danusers.
3. Drei literaturtheoretische Ansätze werden als Ergänzung herangezogen, die in besonderer Weise geeignet erscheinen, Hillers Kompositionsstil näher zu beschreiben.
 - a) Hans-Robert Jauß¹⁴ und Wolfgang Isters Betrachtungen zur Rezeptionsästhetik,
 - b) Julia Kristevas Begriff der Intertextualität und
 - c) Umberto Ecos Idee von der Offenheit eines Kunstwerkes.

Diese methodische Ergänzung wurde gewählt, weil sich Danuser in der Begründung seiner Methodik ausdrücklich auch auf Anregungen aus der Literaturtheorie bezieht.¹⁴

¹⁴ Vgl. Danuser (2010:42).

2.2 Aspekte der Struktur- und Werkanalyse

Da eine fundierte Analyse des musikalischen Materials bisher nie geschehen ist, ist aus musikwissenschaftlicher Sicht die Methode der Werkanalyse als Grundlage einer Dechiffrierung des Hillerschen Oeuvres zunächst geboten, weil nur sie die aus der Partitur zu gewinnenden Ergebnisse in sachlicher Form auswerten kann. Die zu untersuchenden Werke werden dabei zunächst nach den üblichen Formprinzipien einer strukturanalytischen Werkanalyse beschrieben und bewertet. Wegbereitende Gedanken zur Methodik der Werkanalyse leisten zweifelsohne Diether de la Motte's *Musikalische Analyse* (1968) und *Harmonielehre* (1976), und *Melodie* (1993), ebenso Gerhard Schumachers (1974) Sammlung von Beiträgen[z]ur *musikalischen Analyse* (1974). Ursula Brandstätter (1990) gibt mit *Musik im Spiegel der Sprache: Theorie und Analyse des Sprechens über Musik* wichtige Hinweise zur sprachlichen Strukturierung musikalischer Aussagen. Ziel der Arbeit ist es, neben einer grundlegenden Beschreibung des musikalischen Texts, die in der bisherigen Forschung aufgetretenen Fragen zum Werk des Komponisten auf das geistliche Werk Hillers zu übertragen, zu verifizieren, wo nötig zu falsifizieren und um neue Aspekte wesentlich zu erweitern. Wenn wir beispielsweise Messmers (2014) Behauptung folgen, dass es neben den klassisch-bestimmbaren Wesensmerkmalen von Form, Motiv, Stoff etc. auch einen vom Komponisten bewusst herbeigeführten „Bereich des Nichthörbaren“¹⁵ als prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik gibt, soll diese Hypothese am Beispiel des geistlichen Spätwerks Hillers nachgewiesen oder falsifiziert werden.

Hans-Ulrich Fuss (2005) beschreibt strukturanalytische Werkanalysen als eine Methode, die die „synchrone Existenz oder Vorstellbarkeit musikalischer Werke“ voraussetzt. Damit zielt sie, so der Autor, auf „das Fixierte, im Zeitablauf Konstante, Dauernde“ ab, nämlich „Material, Struktur, architektonischer oder numerischer Aufbau“¹⁶. Dagegen unterscheidet er die prozessual orientierte Werkanalyse. Diese sucht, nach Fuss (2005), „den Sinn der Musik in einem anderen, flexibleren Prinzip, das das fluktuale Moment einschließt“. Als solche nennt er „die sich in der Zeit entwickelnde Form, das Sich-Entfalten, Ausladen, Steigern und Verlaufen“.¹⁷

Eine Aufgabe der Untersuchung ist die Offenlegung und der Nachweis von Zahlensymbolik im Werk Hillers. Die Einordnung in dieses Kapitel bedarf der kurzen Erläuterung: Das Aufzeigen

¹⁵ Vergl. Messmer (2014).

¹⁶ Fuss (2005:21).

¹⁷ Fuss (2005:21).

von Zahlensymbolischen Bezügen und Strukturen ist im klassischen Sinn nicht Teil einer strengen Struktur- und Werkanalyse, es sei denn, dass sie eine für das Werk konstitutive Funktion erfüllt. Wenn Zahlensymbolik bei Komponisten wie zum Beispiel Johann Sebastian Bach vorhanden ist oder nachgewiesen werden kann, erfüllt sie weniger eine strukturelle Funktion, sie zielt oder verweist dann auf einen außerstrukturellen, eher semantischen – etwa geistlichen – Bereich. Der amerikanische Mathematiker Underwood Dudley (1999) fasst die Problematik wie folgt zusammen:

„Für einige Menschen leisten Zahlen also mehr, als nur zu zählen und zu messen. Für sie besitzen Zahlen eine Bedeutung, sie haben eine innere Natur, sie können magisch und vielseitig sein oder jung und munter. Für die unzähligen Zahlenmystiker, Numerologen, Pyramidologen und alle anderen, von denen ich hier berichten will, besitzen die Zahlen eine außergewöhnliche Macht. Ich gehöre nicht zu diesen Gläubigen, denn ich glaube, daß die Zahlen auch so schon genug zu tun haben.“¹⁸

Eine Interpretation von Zahlenrelationen kann schnell Spekulation sein, eine Analyse diesbezüglich muss daher auf der Basis von methodisch gesichertem Vorgehen erfolgen. Die Beschäftigung mit Zahlenverhältnissen in Hillers geistlichem Spätwerk ist jedoch zwingend notwendig, weil eine Ausgangshypothese des Autors dieser Arbeit ist, dass Zahlensymbolik ein konstituierendes Element in der Kompositionsweise Hillers darstellt und sich wesentliche strukturelle Bezüge seines Werkes aus ihr heraus erklären lassen. Für die Interpretationsebene der Musik, die durch die Zahlensymbolik gegeben ist, bedarf es also des Eindringens in die Ausdrucksintention des Komponisten. Um dabei ein Höchstmaß an wissenschaftlicher Nachprüfbarkeit zu erzielen, die frei ist von interpretatorischer Spekulation, wird die Analyse von Zahlensymbolik bei Hiller zunächst auf zwei Grundannahmen gegründet sein:

1. Es kann angenommen werden, dass es Zahlenbezügen in Hillers Werk gibt, weil der Komponist seine Beschäftigung mit Zahlensymbolik selbst als eine wesentliche Inspirationsquelle angibt.
2. Mit Schimmel (1984) ist eine der Referenzquellen des Komponisten bei seiner Beschäftigung mit Zahlensymbolik bekannt.¹⁹

¹⁸ Dudley (1999:7).

¹⁹ Schimmel (1984).

Aus dieser Doppelstruktur ergibt sich folgende Hypothese: Zahlensymbolik ist ein konstituierendes Element der Kompositionsweise Hillers. Dieses Element ist über viele Jahrzehnte so internalisiert, dass wesentliche Strukturbezüge in seinem kompositorischen Handeln unterbewusst geschehen und offengelegt werden müssen. Daraus ergibt sich, dass der Aspekt der Analyse von Zahlensymbolik nicht für sich getrennt behandelt werden kann, sondern im Zuge der Strukturanalyse erfolgen muss.

Ähnlich verhält es sich mit möglichen Bezügen zu anthroposophischem Denken und spiritueller Symbolik in Hillers Werken. Auch hier geht meine Analyse von der Annahme aus, dass es sich um ein konstituierendes Merkmal handelt. Auch hier ist ein Höchstmaß an Vorsicht geboten, um Spekulation zu vermeiden und Nachvollziehbarkeit zu ermöglichen. Analog zur Frage nach möglicher Zahlensymbolik kann man folgende Hypothese formulieren:

1. Es wird angenommen, dass es Bezüge zu anthroposophischem und spirituellem Denken in Hillers Werk gibt, weil der Komponist diese als eine Inspirationsquelle benennt.
2. Mit Pfrogner (1976) ist eine Referenzquelle des Komponisten bekannt.²⁰ Eine Überprüfung der Hypothese geschieht in Bezug zur Referenzquelle.

Ich vermute zudem Strukturbezüge in Hillers geistlichem Spätwerken, die es in übergeordnetem Sinn als Einheit erscheinen lassen. Hiller denkt nicht nur in abgeschlossenen Werken, sein geistliches Oeuvre ist gekennzeichnet von Binnenbezügen, übergeordneten Bezügen und inner- wie außermusikalischer Referenzen. Mit meiner Analyse soll sowohl der offenen Form der einzelnen Werke und ihrer Aussage, als auch der intertextuellen Bezüge zwischen seinen geistlichen Kompositionen Rechnung getragen werden.

2.3 Kontextualisierung

2.3.1 Danusers Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen „Kontext“-Begriffs

In seinem Aufsatz „Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft“ (2010) formuliert Hermann Danuser sieben Modi eines musikwissenschaftlichen Kontext-Begriffs, die die methodische Grundlage dieser Arbeit bilden.

²⁰ Pfrogner (1976).

Danuser geht bei seinen Überlegungen von dem Problem aus, dass es keine feststehenden Merkmale gibt, „die den Musikbegriff als kulturelle Praxis und theoretisches Verstehen über die Zeiten hinweg konstant geleitet hätten.“²¹ Danuser (2010) wendet sich gegen eine „exemplumfreie Musikwissenschaft“, die eine „Kunstanschauung ohne Kontextualisierung“ betreibe. Als Gegenbewegung hierzu plädiert er für das „Postulat einer ‚Spezifik‘ der Musikologie“²², dessen Methodenideal „weder an Text noch an Kontext allein gebunden [ist], wohl aber an Beziehungen zwischen diesen Kategorien oder – wie ich es nennen möchte – an eine ‚Kunst der Kontextualisierung‘“. ²³

Mit „Spezifik“ bezeichnet Danuser

„jene Bündel von Eigenschaften , die ein Ding von einem anderen, eine Kunst von einer anderen, eine Wissenschaft von einer anderen, aber auch – auf einer höheren logischen Ebene – Wissenschaft von anderen Formen kultureller Praxis unterscheiden [...] Wenn wir nach der Spezifik von Musikwissenschaft fragen, sollen damit deren Ort, Ziel und Methodik im Konzert der Disziplinen, zumal der Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften, bestimmt werden.“²⁴

Danuser plädiert für die Schärfung eines musikwissenschaftlichen Profils im Kontext zu anderen Disziplinen, einem „Ideal der Spezifik“²⁵, da „[...] die Beschäftigung mit anderen Wissenschaften nur fruchtbar ist, wenn sie eine kritische Bezugnahme zu Problemen des eigenen Fachs mit einschließt.“²⁶ Die von ihm vorgeschlagenen *sieben Modi* definiert er dabei als „Möglichkeitsräume“, die auch dann im Blick zu halten seien, „wenn sich das Interesse nur auf einen Aspekt der Kontextualisierung richtet“²⁷:

„Die sieben Modi, obwohl sie sehr verschieden sind, existieren also, wie mehrfach betont, potentiell nebeneinander. Sie brauchen aber nicht immer vollständig

²¹ Danuser (2010:43).

²² Danuser (2010:42).

²³ Danuser (2010:42).

²⁴ Danuser (2010:43).

²⁵ Danuser (2010:60).

²⁶ Danuser (2010:52).

²⁷ Danuser (2010:42).

berücksichtigt zu werden, ein mechanisches Durchdeklinieren sämtlicher Modi stünde einer sinnvollen Musikwissenschaft sogar diametral entgegen.“²⁸

1	„intratextueller Kontext“	Die Beziehung eines Textteils zu anderen Teilen desselben Textes (Ko-Text)
2	„infratextueller Kontext“	Die Beziehung eines Textteils zum Ganzen desselben Textes (hermeneutische Relation)
3	„intertextueller Kontext“	Die Beziehung eines Textes zu anderen Texten der gleichen Textklasse (musikästhetische Relation)
4	„intermedialer Kontext“	Die Beziehung einer Textschicht zu anderen medialen Repräsentationen (medienästhetische Relation)
5	„extratextueller Kontext“	Die Beziehung einer Textschicht zu außerästhetischen Bezugssystemen (kulturelle Relation)
6	„produktionsästhetischer Kontext“	Die Realisierung eines Textes aufgrund einer Autorenintention (poietologische Relation)
7	„rezeptionsästhetischer Kontext“	Die Realisierung des ästhetischen Ereignisses durch den Rezipienten (pragmatische Relation)

Tabelle 1: Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen „Kontext“-Begriffs.²⁹

Nach Danuser hängt „Kontext“ dabei „von dem in Frage stehenden ‚Text‘-Begriff ab“³⁰, „[v]ielfältige musikwissenschaftliche Spezifik kommt somit zustande, weil Text und Kontext, statt sich auszuschließen, eng ineinandergreifen.“³¹:

„Weil demnach ein isolierter, generell auf Kultur erweiterter Textbegriff vor den internen Differenzierungen der Musik versagt und umgekehrt ein auf Notationsstrukturen begrenzter Textbegriff hinter den externen Differenzierungen einer musikbezogenen Kulturwissenschaft zurückbleibt, muss eine variable

²⁸ Danuser (2010:60).

²⁹ Danuser (2010:43).

³⁰ Danuser (2010:61).

³¹ Danuser (2010:62).

Kontextualisierung auf den Ebenen der sieben Modi eine Spezifik der Musikwissenschaft begründen.“³²

Danusers *sieben Modi* bieten die Möglichkeit der flexiblen Kontextualisierung, was im Hinblick auf das Werk Hillers angemessen erscheint. Die praktische Anwendung erläutert Danuser wie folgt:

„Ein musiksoziologisch Spezifisches im extratextuellen Kontext, dem fünften Modus unserer Übersicht - der Beziehung eines Textes zu außerästhetischen Bezugssystemen -, unterscheidet sich grundsätzlich vom werkanalytisch Spezifischen der vorausgegangenen drei Modi, und zwar dadurch, daß die Kategorie der Werkindividualisierung, zentraler Fokus hier, dort gerade *keine* – oder jedenfalls eine ganz andere – Rolle spielt, können doch soziale, kulturelle Dimensionen nur auf übergreifender Ebene erkannt werden mit Begriffen, die eine Geltung jenseits von Einzelfällen beanspruchen.“³³

Danusers methodischer Ansatz bietet damit eine gut nachvollziehbare wissenschaftliche Grundlage für diese Arbeit und stellt aufgrund ihres vielschichtigen Ansatzes eine wissenschaftliche Entsprechung zur vielschichtigen Kompositionsweise Hillers dar. Die Anwendung seiner Methode bezeichnet Danuser als die „*Kunst* der Kontextualisierung“: [...] Augenmaß, Phantasie, Wissen, künstlerische Erfahrung, Stil- und Argumentationsgeschick greifen ineinander.“³⁴ Statt eines „mechanischen Durchdeklinierens“ aller vorgeschlagenen Modi schlägt er aber vor, den Blick zu öffnen für diejenigen Aspekte eines Werkes, die für die Analyse am ergiebigsten sind. Das zeigt sich bei Hiller in besonderem Maße, weil seine Werke anders konzipiert sind als solche, für die eine herkömmliche motivisch-thematische und formale Analyse. Auch wenn Hillers Stil nicht ohne solche Bezüge oder „Kontextualisierungen“ ist, sind andere Schichten der Musik für eine Analyse ergiebiger. Das Herausarbeiten „intertextueller“ und „intermedialer“ Kontextualisierungen, beispielsweise, ist für ein Eindringen in das geistliche Werk Hillers besonders aufschlussreich und verdient deswegen größere Aufmerksamkeit als ein akribisches Analysieren der motivisch-thematischen

³² Danuser (2010:58).

³³ Danuser (2010:58).

³⁴ Vgl. Danuser (2010:60f).

Bezüge. Letztere spielen sich ohnehin vielfach auf der klangfarblichen Ebene ab, wo etwa Timbrekontraste motivische oder thematische Gegensätze an Bedeutung überragen.

Konkret bezogen auf das Werk Hillers ist das Herausarbeiten der Traditionslinien, in der sein Werk steht, eine wichtige Form der Kontextualisierung. Eine Hypothese dieser Arbeit ist, dass Hiller eine Traditionslinie aus sich selbst begründet, d. h. er greift konsequent Motive, Stoffe, Wirkweisen aus eigenen, früheren Kompositionen auf und entwickelt sie weiter. Die Darstellung dieser eigenen Traditionslinien soll aufgezeigt werden. Hillers Werk wäre somit ein großes, komplexes System aus Teilaspekten, die als „Teile mit dem Ganzen“³⁵ in Verbindung stünden.

Ein zweiter Aspekt ist die Herausarbeitung von historischen und biographischen Traditionslinien, die sich vor allem in der bereits von Reiß (2012) beobachteten „fulminante[n] Zitiertechnik“³⁶ Hillers zeigt:

„In der Kunst des Zitierens liegt über die strukturelle Manifestation im Werk hinaus immer schon auch eine keineswegs nebensächliche historische Komponente. Zitieren heißt, sich mit historisch kontextualisiertem Material auseinanderzusetzen, greift Rezeptionserwartungen auf und assoziiert geläufig gewordene Kommunikationsprozesse. Bei den Hillerschen Werken ist in dieser Hinsicht eine durchgängig zu spürende historische Grundierung zu erkennen. Dabei gibt es einen Dreh- und Angelpunkt, um den der Kosmos einer Komposition immer wieder kreist: die vorchristliche Entwicklung der europäischen Kultur und die griechische Antike. Zahlreiche Werke sind inspiriert durch die antike Mythologie und biblische Ereignisse.“³⁷

Diese Fragen, die sich mit Aspekten der Biographie des Komponisten befassen, ordnen sich am ehesten unter den 6. Modus in Danusers Schema ein.

2.3.2 Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache

Albrecht Wellmers (2009) „Versuch über Musik und Sprache“ beleuchtet einen weiteren Aspekt von musikalischer Kontextualisierung, sein philosophischer Ansatz ergänzt Danuser. Beide Konzepte stützen sich gegenseitig ab, denn beiden Autoren geht es um die Frage, wie

³⁵ Hastetter (2006:89).

³⁶ Reiß (2012:11).

³⁷ Reiß (2012:11).

sich in der Musik inner- und außertextuelle Bezüge zueinander verhalten und auf welche Weise dies in einer wissenschaftlichen Untersuchung berücksichtigt werden kann.

„Musikalische Kunstwerke, wie überhaupt alle Kunstwerke, sind wesentlich bestimmt durch ihren Bezug auf außerästhetische und ästhetische Kontexte, deren Kenntnis und Rekonstruktion entscheidend sein kann für ein Erfassen sowohl ihres Weltbezugs als auch ihrer formalen Verfahrensweisen – letzteres etwa im Sinn ihres Bezugs auf eine Geschichte kompositorischer Problemstellungen, Problemlösungen und Materialien oder auch ihres Bezugs auf ästhetische Verfahren und Innovationen außermusikalischer Art. In diesem Zusammenhang wären auch zitierende oder verfremdende Bezüge auf andere Werke oder auf Elemente und Verfahren der Gebrauchs- und Populärmusik und deren ‚Welt‘ zu nennen, durch welche ein Moment der ‚Intertextualität‘ in die Notentexte einwandert. Insofern erscheint das musikalische Kunstwerk als wesentlich eingebettet in geschichtliche und ästhetische Kontexte.“³⁸

Wie bei Danuser stehen auch Wellmers Gedanken in zeitgenössischem Verhältnis zu den Kompositionen Hillers. Auch wenn dies nicht zwingend notwendig erscheint, ist die zeitliche Nähe von Musikentstehung und Konzeptentstehung eine Form der Kontextualisierung per se.

„Andererseits ist unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Gelungenheit jedes Kunstwerk sein eigener Kontext, nämlich losgelöst von allen pragmatischen, diskursiven oder ästhetischen Kontexten, auf welche sich das Urteil seiner Gelungenheit stützen ließe. Als ästhetische Konfiguration ist es gleichsam selbstreferentiell, eine fensterlose Monade, weil seine Prozessualität an die je spezifische Konfiguration von Elementen – Klängen, Farben, Worten usw. – gebunden ist.“³⁹

Für Wellmer ist es die „spezifische Konfiguration von Elementen“, die letzten Endes zur Grundlage einer Werturteilsbildung wird:

³⁸ Wellmer (2009:140).

³⁹ Wellmer (2009:140).

„Was auch immer die externen Kontexte zum Verständnis seiner Gehalte, Materialien und Verfahrensweisen beitragen mögen: am Ende ist es jene je spezifische Konfiguration von Elementen, auf welche sich ein Urteil über ‚gelungen‘ und ‚mißlungen‘ beziehen muß und auf welche allein es sich stützen kann. In diesem Sinn ist das Kunstwerk kontextuell in sich abgeschlossen. Das soll keineswegs bedeuten, daß die Grenze zwischen dem, was zum Kunstwerk – also zu seinem ‚inneren Kontext‘ – gehört und was nicht, objektiv bestimmbar sei; es soll lediglich heißen, daß eine entsprechende Grenzziehung einen wichtigen Aspekt der ästhetischen Erfahrung ausmacht, in deren Medium sich ein ‚Etwas‘ als gelungenes Werk konstituiert. Erst in der ästhetischen Erfahrung konstituiert sich ein Werk als sein eigener, interner Kontext; daher könnte man die ästhetische Erfahrung auch als den Prozeß einer kontextuellen Ablösung ihres Gegenstands von allen externen Kontexten deuten. (Das Aufhängen von Bildern in Galerien läßt sich als der konventionalisierte und institutionalisierte Ausdruck einer solchen Ablösung verstehen, kontrapunktiert in der Regel durch den Versuch der Wiedereinbettung von Bildern in einen ästhetischen Kontext – etwa den einer Epoche oder den eines Gesamtwerks.)“⁴⁰

Somit ist ein Kunstwerk zwar nach außen „durchlässig“, bildet zugleich aber auch einen in sich geschlossenen Kontext:

„Daß das Kunstwerk unter dem Gesichtspunkt ästhetischen Gelingens seinen eigenen Kontext bildet, soll heißen, daß das Spiel der ästhetischen Erfahrung, das heißt – wie ich jetzt unterstelle – der ästhetischen Zusammenhangbildungen, allein auf jene Elemente und Relationen verwiesen ist, die zum „Innern“ des Kunstwerks gehören. Das Kunstwerk wäre somit ein Signifikanzfeld, das in seinen Welt- und seinen intertextuellen Bezügen nach außen hin unendlich ‚durchlässig‘ und zugleich als ein ästhetischer Zusammenhang in sich geschlossen, kontextlos ist.

Man könnte daher jetzt sagen, daß der Rekurs auf die potentiell „unendlichen“ Kontexte nichtästhetischer und ästhetischer Art, in die das Kunstwerk eingebettet ist, für die Zusammenhangbildungen der ästhetischen Erfahrung in ihren verschiedenen

⁴⁰ Wellmer (2009:141). Wellmer bezieht sich hier in einer Fußnote auch Christoph Menke (1991). *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt, S. 75ff.

– auf Sinn, Form und Materialität bzw. Klanglichkeit abzielenden – Perspektiven und ihres Zusammenspiels notwendig ist and daß zugleich der ästhetische Gegenstand erst durch die Ablösung von allen externen Kontexten sich als ein ästhetischer konstituiert. Dieser Doppelcharakter des Kunstwerks als eines zugleich kontextuierten und kontextlosen erlaubt es nun, das Spiel der ästhetischen Erfahrung mit Sonderegger in der folgenden Weise genauer zu charakterisieren: Jede sinnhafte “Synthetisierung” eines ästhetischen Gegenstandes setzt eine Selektion von materialen Elementen und ihren formalen Relationen als sinnproduzierend voraus; gemessen am internen Kontext des ästhetischen Gegenstandes, das heißt jetzt seiner Materialität und seiner strukturellen Organisation, kann es aber weder für jene Selektion von Elementen und Relationen (als der ästhetisch relevanten) noch für ihre sinnhafte Integration irgend zwingende Gründe geben: Die sinnhafte Deutung erweist sich als Sinnprojektion. Der Blick wird somit notwendigerweise zurückgelenkt auf die pure Materialität (Klanglichkeit) des Gegenstandes und/oder seine strukturelle Organisation, die als solche – nämlich im Gegensatz zu ihrer sinnhaften Deutung – als objektiv erfaßbar erscheinen und die, wenn man sie als solche in den Blick nimmt, alle Sinnprojektionen als nicht begründbar von sich abzuweisen scheinen.“⁴¹

Als Rückbezug verweist Wellmer hier auf Ruth Sonderegger⁴² und Helga de la Motte⁴³. Letztere macht deutlich, „dass ein hermeneutischer Vorgriff schon in der formalen Analyse wirksam ist und wie verfehlt die Idee der *einen, objektiv richtigen* formalen Analyse ist.“⁴⁴ Dies bedeute demnach, dass

„[...] die ‚Instabilität‘ der hermeneutischen Zusammenhangbildungen zugleich eine der materialen und formalen Zusammenhangbildungen ist: Materiale, formale und hermeneutische Zusammenhangbildungen setzen einander ebenso voraus, wie sie einander wechselseitig destabilisieren können. Das Spiel der Zusammenhangbildungen hat keinen letzten Ankerpunkt und kann deshalb auch zu

⁴¹ Wellmer (2009:141/142).

⁴² Ruth Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, Kapitel III.

⁴³ Helga de la Motte (1975). ‚Das geliehene Licht des Verstandes‘. Bemerkungen zu Theorie und Methode der Hermeneutik. In: C. Dahlhaus (Hrsg.). *Musikalische Hermeneutik*. Regensburg.

⁴⁴ De la Motte (1975), zitiert in Wellmer (2009:143).

keinem definitiven Ende kommen. [...] Auf diese Unabschließbarkeit des ästhetischen Reflexionsspiels kam es mir hier an; sie besagt, daß hermeneutische, strukturelle und auf die pure Materialität der Werke gerichtete Formen des ‚Zusammenlesens‘ in der ästhetischen Erfahrung so ineinanderspielen, daß sie einander wechselseitig ebensowohl voraussetzen und stimulieren als auch durchkreuzen und destabilisieren, ohne daß dieser Prozeß eines Zusammenhang- und Gegeneinanderspiels zusammenhangbildender Perspektiven sich in einem ‚Endprodukt‘ beruhigen könnte.“⁴⁵

2.4 Literaturtheoretische Ergänzungen

Die Heranziehung literaturtheoretischer Ergänzungen zu Danusers *sieben Modi* der Kontextualisierung beruht auf der Tatsache, dass Danuser in seinen Erläuterungen zu seinem Ansatz explizit literaturtheoretische Einflüsse als Anregung zu seinen methodologischen Schlussfolgerungen benennt⁴⁶ und sich Wellmer (2009) gezielt mit der Frage der *Sprachähnlichkeit* von Musik beschäftigt.

Danuser bezieht sich in seinem Hinweis auf die Anregung zu seinen Gedanken auf den ursprünglich von Julia Kristeva (1972) geprägten Begriff der *Intertextualität*. Da dieser Begriff literaturtheoretisch nicht ohne Kenntnis des Kontextes verstanden werden kann, ziehe ich zu diesen Überlegungen die Betrachtungen von Jauß und Iser zur Rezeptionsästhetik hinzu, ebenso Ecos Idee von der Offenheit eines Kunstwerkes.

Diese Frage des Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter ist seit der Antike präsent. Jede Form hermeneutischen Denkens geht davon aus, dass sich interpretatorisch innerhalb eines zu betrachtenden Werkes ein Bedeutungszusammenhang herstellen lässt und dass das Ziel der Analyse nicht nur die Beschreibung des wörtlichen Sinns, sondern vielmehr die Herausarbeitung eines eigentlichen oder tieferen ist. Aufgabe des Analysten ist daher, neben der Rekonstruktion eines historischen Bedingungsfeldes der Analyse, vor allem das Aufzeigen kohärenter Bedeutungsstrukturen.

2.4.1 Rezeptionsästhetik nach Jauß

In der Rezeptionsästhetik nach Hans Robert Jauß (1921-1997) und Wolfgang Iser (1926-2007) „steht nicht mehr der Nachvollzug eines vorgegebenen Sinns im Vordergrund, sondern die

⁴⁵ Wellmer (2009:143/144).

⁴⁶ Vgl. Danuser (2010:42).

Ermittlung der Wirkungsstrukturen und historischen Wirkungsbedingungen.“⁴⁷ Jauß stellt den Rezipienten in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Sein Ansatz ist dabei zweidimensional: er betont zwar weiterhin die Notwendigkeit des historischen Aspekts einer Rezeptionstradition, verweist aber auf einen hermeneutischen Zusammenhang zwischen dem Werk und der aus der Tradition seiner Rezeption ableitbaren Interpretation. Jauß übernimmt dabei mit dem Begriff *Erwartungshorizont* einen ursprünglich von Karl Mannheim (1893-1947) geprägten Begriff, um Projektionen und antizipierte Deutungsmuster des Rezipienten im Hinblick auf das zu rezipierende Werk zu beschreiben. *Erwartungshorizonte* sind demnach alle vom Rezipienten im Hinblick auf ein Werk antizipierte Deutungsmuster, diese konstituieren sich sowohl unter Berücksichtigung der Rezeptionstradition eines Textes als auch aus dessen formspezifischen wie thematischen Merkmalen. Mögliche Deutungsvermutungen können hervorgerufen werden durch Gattungs- oder Textbezeichnungen, Bezüge zu Text-, Stoff- und Motivtraditionen, dem historischen Kontext und damit verbundener ästhetischer Vorerfahrungen oder -kenntnisse. Bei der Rezeptionstradition von Texten geht es dabei explizit nicht um die Festlegung der Deutung, der Kunstcharakter eines Textes definiert sich vielmehr dadurch, dass er eine Rezeption ermöglicht, die auch gewandelte Erwartungshorizonte immer wieder durchbrechen kann. Jauß folgt damit zwar weiterhin dem hermeneutischen Ansatz, dass Texte einen aus ihnen selbst erklärbaren Sinn haben, er bestreitet aber den Gedanken einer überzeitlich feststehenden Interpretation. Stattdessen plädiert er für die Idee eines multiplen Bedeutungspotentials von Texten, welche zu immer neuen Auslegungen führen kann. Dies erkläre die Fähigkeit eines Textes oder Kunstwerkes, in der hermeneutischen Interaktion mit dem Rezipienten möglichst vielfältig zu wirken.

2.4.2 Wolfgang Isters rezeptionsästhetisch-textanalytische Orientierung

Wolfgang Isters (1976) Arbeit führt zu einer Verschiebung der Diskussion hin zu einer rezeptionsästhetisch-textanalytisch geprägten Orientierung. Das Verhältnis zwischen Werk und Rezipienten ist, so Ister, ein per se dynamisches: „So greift der Leser im Rezeptionsprozess fortwährend auf zuvor Gelesenes zurück und entwickelt gleichzeitig Erwartungen über das zukünftig zu Lesende.“⁴⁸ Isters Prinzipien des Leseaktes können hier problemlos auch auf die Rezeption von Musik übertragen werden. Sein Konzept einer *Wirkungsästhetik* bezeichnet

⁴⁷ Vgl. Nünning und Nünning (2010:72).

⁴⁸ Nünning und Nünning (2010:72).

dabei die „Verschiebung der [...] Gegenstandsebene von den Kategorien ‚Autor‘, ‚Text‘ oder ‚Werk‘ hin zu den Kategorien ‚Leser‘ und ‚Lektüre‘“⁴⁹ als die wesentlichen Begriffe zur Beschreibung und Erklärung der Wirkung von Texten. Die Kunstform eines Werkes wird dadurch definiert, dass es Merkmale enthält, die den Rezipienten zur aktiven Sinnkonstruktion anhält. Dies bezeichnet Iser als *Appellstruktur durch Konkretisierungsangebote*. Konkretisieren muss der Rezipient eines Werkes die in jedem Kunstwerk zu findenden *semantischen Lücken* oder *Unstimmigkeiten*.⁵⁰ Iser benennt dabei drei Formen von semantischen Lücken:

1. Semantische Lücken die sich individuell beliebig füllen lassen.
2. Semantische Lücken, die sich nicht beliebig füllen lassen. Nur die Verknüpfung zueinander in Beziehung stehender Text- oder Werkelemente kann die Lücke füllen.
3. Unbestimmtheit als Negation: ein vom Leser vorausgesetztes Muster wird nicht erfüllt oder (entgegen seinen Erwartungen) nicht entfaltet.

Die Erwartbarkeit bestimmter Reaktionen, die aus vorangegangenen Situationen entstanden sind, bezeichnet Iser als transtextuelle Kohärenz.

Obwohl bei einem zeitgenössischen und vielleicht noch nicht sehr bekannten Oeuvre wie dem geistlichen Werke von Hiller von Rezeption oder gar Rezeptionsgeschichte kaum die Rede sein kann und in meiner Arbeit der Komponist mehr als der Rezipient im Vordergrund der Untersuchung steht, finden die rezeptionsästhetischen Ansätze von Jauß und Iser an dieser Stelle Erwähnung, weil sich einige ihrer Gedanken auf Hillers Schaffens- und Kompositionsverfahren beziehen lassen. Meine Annahme ist, dass Hiller immer wieder den Rezipienten in sein Komponieren einkalkuliert, indem er „semantische Lücken“ offenlässt, die vom Rezipienten zu füllen sind. Insofern lässt sich die Einbeziehung eines rezeptionsästhetischen Ansatzes in eine aufs Werk gerichtete Betrachtung als sinnvolle Ergänzung zu den vorher erwähnten Ansätzen rechtfertigen.

⁴⁹ Nünning und Nünning (2010:37).

⁵⁰ Zur Veranschaulichung dieser Idee sei ein einfaches Beispiel gewählt: während Figurenbeschreibungen in literarischen Werken niemals vollständig sein können, ist die Vorstellung des Lesers im Kopf jedoch immer eine individuell Vollständige. Seine Rezeption konkretisiert die gegebenen Angaben und füllt damit die Lücken in seiner Vorstellung.

2.4.3 Intertextualität

Julia Kristeva (1972) prägt den Begriff der Intertextualität bereits seit den sechziger Jahren. Texte, und ebenso Kunstwerke, besitzen demnach keinen eigenständigen semantischen Kern, sondern beziehen sich immer neu auf bereits vorhandene.

„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“⁵¹

Damit wandelt sich der Text- und Werkbegriff vom strukturierten Gebilde sprachlicher Zeichen zum Netzwerk aus kulturellen und sozialen Systemen. In einem Interview fasst Kristeva dies kompakt zusammen:

„Ich prägte diesen Begriff, als ich 1965/66 nach Frankreich kam. Damals war der Strukturalismus die wichtigste intellektuelle Strömung in den Humanwissenschaften. Strukturalismus bedeutet ja, grob gesagt, dass jede Form menschlichen Handelns eine Form der Sprache ist, die systematisiert werden kann - wie eine linguistische Struktur, die auf phonologischen Unterscheidungsmerkmalen basiert. Meiner Vorstellung nach ist jedoch ein literarischer Text nicht bloß ein System oder eine Struktur, sondern von seiner Umgebung und einem historischen oder zeitgenössischen Kontext abhängig, der der Erschaffung jedes Textes voraus geht. Außerdem wird der Text von einem Adressaten geteilt - zum Beispiel einer Person oder einer sozialen Gruppe -, der die Bedeutung dieses Textes teilt und bereichert. Diese beiden Parameter waren innerhalb des strukturalistischen Ansatzes nicht berücksichtigt worden. Mir aber erschien der Text auf dieser Basis als einem komplexen Raum zugehörig, den ich Intertextualität nannte.“⁵²

⁵¹ Kristeva (1972:346); das Zitat erscheint auch im Wikipedia-Artikel zum Begriff „Intertextualität“.

⁵² „Seitenweise Text abschreiben - das ist keine Intertextualität“. Interview von Brigitte Preissler mit Julia Kristeva, Die Welt, Veröffentlicht am 18. März 2010. Internetquelle: https://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html. Aufgerufen am 24. Juli 2020.

Übertragen auf ein Musikwerk bedeutet dies, dass innerhalb eines kulturellen Umfeldes kein Werk ohne Bezug zu anderen Kontexten existiert. Dies bedeutet eine Abkehr vom bisherigen Originalitätsverständnis: Der kreative Vorgang des Komponierens, wenn wir Kristevas Konzept auf komponierte Musik übertragen, wird damit zum Begegnungspunkt, an dem Umstellung, Zusammenstellung, Verwandlung und Weiterentwicklung von präexistentem Material geschieht, was damit dem ursprünglichen Wortsinn des lateinischen *componere* entspricht. Dies erklärt auch, warum Musik assoziativ wirkt oder wirken kann: weil sie die Fähigkeit besitzt, Bezüge in der Erinnerung des Rezipienten zu wecken.

2.4.4 Anwendbarkeit auf diese Arbeit

Er ist bereits gesagt worden, dass Jauß', Iser und Kristevas Gedanken zunächst aus der Perspektive des Rezipienten entwickelt sind, es soll aber überprüft werden, ob sie am Beispiel Hillers auch auf den schaffenden Künstler angewandt werden können. Die hypothetische Annahme lautet demnach, dass die vom Rezipienten im Hinblick auf ein Werk antizipierten Deutungsmuster (*Erwartungshorizonte*), die Aufforderung zur aktiven Sinnkonstruktion (*Appellstruktur durch Konkretisierungsangebote*), die Notwendigkeit der Konkretisierung von *semantischen Lücken* und der im Begriff der Intertextualität implizierte Assoziationsreichtum eines musikalischen Gegenstandes vom Komponisten bereits einkalkuliert und Teil seiner Ausdrucksintention sein können. Auch Danusers methodischer Ansatz verfolgt bereits im Ansatz diese Idee, denn sein methodisches Konzept stellt das Kunstwerk in den Mittelpunkt, nicht den Rezipienten.

Damit stellt Danuser auch implizit die Frage nach der grundsätzlichen Offenheit eines Kunstwerkes, die bereits Umberto Eco (1977) formuliert.⁵³ Nach Eco (1977) wohnt jedem Kunstwerk „eine Dialektik von Form und Offenheit inne“⁵⁴. Diese „bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist [...] die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.“⁵⁵ Ecos Ansatz unterscheidet zunächst zwischen Form und Struktur. Unter Struktur versteht er dabei „das Relationssystem zwischen den unterschiedlichen Werkebenen – semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven oder thematischen.“⁵⁶ Form

⁵³ Michaela Christine Hastetter (2012b) bezieht sich in ihrem Aufsatz zur „Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Bibeldidaktik anhand von Hillers Musikdrama ‚Der Sohn des Zimmermanns (2010)‘“ ebenfalls auf Eco.

⁵⁴ Hastetter (2012b:141).

⁵⁵ Eco (1977:54/55), zitiert nach Hastetter (2012b:141/142).

⁵⁶ Lüthy (2006:58).

umfasse „sowohl die strukturellen Beziehungen im Werk als auch die strukturierte Antwort des Betrachters darauf.“⁵⁷ Eco glaubt, dass sich *Bedeutung* „nicht im Werk selber finden lasse, sondern in dessen ‚kommunikativen Strukturen‘, die man klären müsse, bevor die Bedeutung und der geschichtliche Ort eines Kunstwerkes bestimmt werden könnten.“⁵⁸ Offenheit, so Eco, wird damit zum „Medium der Bedeutungserzeugung“, ist aber nicht „die Bedeutung selbst“, weil es „ganz unterschiedliche Offenheiten, Unbestimmtheiten und Mehrdeutigkeiten gibt, die jeweils in ihrer Eigenart erkannt werden müssen. Die Offenheit wird vom Werk gleichsam konturiert und gefärbt, das heißt, in einer bestimmten Weise allererst erzeugt.“⁵⁹

Nach Eco ist ein Kunstwerk also niemals stabil und unumstößlich, es ist offen für Interpretation, bedarf aber auch der Interpretation, um vollständig zu sein.

„Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpreten *ein zu vollendendes Werk*: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt wird, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er angeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt.“⁶⁰

2.5 Fazit

Die Betrachtungen zur Methodik der vorliegenden Arbeit haben gezeigt, dass Danusers *Sieben Modi eines musikwissenschaftlichen „Kontext“-Begriffs* ein geeignetes Werkzeug zur Dechiffrierung der Musik Hillers darstellen. Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* wird als ideale philosophische Ergänzung dazu angesehen. Da diese Arbeit Hillers geistliche Musik zum ersten Mal umfänglich wissenschaftlich untersucht, ist eine grundlegenden Beschreibung des musikalischen Gegenstands mit den Mitteln der Struktur- und Werkanalyse geboten. Im Sinne einer Kontextualisierung sollen Erkenntnisse der Literaturtheorie Danusers Modell ergänzen und erweitern.

⁵⁷ Eco (1977:14f), zitiert nach Lüthy (2006:58).

⁵⁸ Lüthy (2006:59).

⁵⁹ Lüthy (2006:59).

⁶⁰ Eco (1977:55), zitiert nach Hastetter (2012b:142).

3. Forschungsstand und erste Hintergrunduntersuchungen

3.1 Wilfried Hiller: Eine biographische Annäherung

Wilfried Hiller ist eine der ungewöhnlichsten deutschen Komponistenpersönlichkeiten der Nachkriegsgeschichte, weil er keiner der gegenwärtigen kompositorischen Strömungen zuzuordnen und damit schwer zu fassen ist. Inspiriert von Leoš Janáček (1854 – 1928), Béla Bartók (1881-1945) und Olivier Messiaen (1908-1992)⁶¹, geprägt von so gegensätzlichen Lehrern wie Günter Bialas (1907-1995) und vor allem Carl Orff (1895-1982), gleichermaßen fasziniert wie abgestoßen von den Strömungen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik um Karlheinz Stockhausen (1928-2007) und Pierre Boulez (1925-2016), hat Hiller einen sehr ungewöhnlichen Personalstil entwickelt, der nicht in die Kategorien zeitgenössischer Musik zu passen scheint.

Geboren am 15. März 1941 in Weißenhorn (Schwaben) erlebt Hiller bereits als Kind den kriegsbedingten Verlust des Vaters, der 1944 in der Nähe der russischen Stadt Witebsk gefallen war.⁶² Dennoch beschreibt Hiller seine Kindheit als „behütet“, sich selbst als „verträumt und verspielt“ und „diese frühen Kindheitsjahre tatsächlich [als] eine Zeit des Orientierens auf dieser Kugel.“⁶³ Eine schwere, erst 1952 überwundene Tuberkuloseerkrankung lässt Hiller eineinhalb Jahre in einer Spezialklinik im Allgäu verbringen, eine Zeit, die er trotz täglicher ärztlicher Behandlung als positiv bewerten konnte.⁶⁴

Ab 1952 besucht Hiller das Humanistische Gymnasium St. Stephan in Augsburg. Der von ihm erst 2013 offengelegte dort erlittene Missbrauch⁶⁵ begründet nach Hillers Angaben seine Flucht in die Welt der Komposition, die in ihm eine Welt entstehen lassen kann, die frei von Schrecken ist. Dies erklärt das weitgehende Fehlen eines geistlichen Frühwerkes:

„Der Schulunterricht dort war ausgezeichnet mit hervorragenden Lehrern, nur mussten natürlich die Internatsschüler bis auf die Ferien ein Schuljahr lang im Internat bleiben. Das wurde für mich zu einer ungeheuren Belastung, die sich dann

⁶¹ In einem Interview mit Hastetter (2006:540) bezeichnet Hiller Messiaen, Orff, Janáček und Bartók als seine geistigen Väter.

⁶² Witebsk ist der Geburtsort Chagalls.

⁶³ Adamski-Störmer (2014b:28).

⁶⁴ „Das war eine heftige und doch auch schöne Zeit. Ich konnte dort zur Schule gehen und natürlich war an jedem Tag ein Arztbesuch verordnet [...] Es war beinahe wie ein Krankeninternat.“ (Adamski-Störmer 2014b, 28).

⁶⁵ Vgl. Heinze (2013).

eben auch thematisch in meinen späteren Werken niederschlug. Bis zum Jahr 2004 konnte ich keine sakrale Musik schreiben.“⁶⁶

Seit 1956/57 erlernt Hiller am Augsburger Leopold-Mozart-Konservatorium das Klavierspiel bei Wilhelm Heckmann. Dieser eröffnet ihm erste Zugänge zur Musik Claude Debussys, Maurice Ravel, Olivier Messiaens und Béla Bartóks, dessen Gesamtwerk für Soloklavier er in dieser Zeit analysiert.⁶⁷ Von 1958 bis 1961 wirkt Hiller in Augsburg auch als Organist an St. Stephan und St. Ulrich.

Als wegweisende Entwicklung in der künstlerischen Reifung Hillers kann man die 1960er Jahre sehen. 1962 und 1963 kommt es zu ersten Begegnungen mit Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Bruno Maderna im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, die Hiller nachhaltig prägen:

„1962/63 war ich bei den Ferienkursen eines gewissen Karlheinz Stockhausen in Darmstadt. Die haben immer meinen Lehrer angerufen, ob er einen begabten Schlagzeuger für die Uraufführungen zur Verfügung stellen könne. So kam ich nach Donaueschingen, wo ich einige Jahre gespielt habe. Auch wenn die Dirigenten perfekt waren, merkte ich zusehens, dass es das nicht sein kann. Dass das, was ich da zu spielen hatte, nicht der Weg der Neuen Musik sein kann.“⁶⁸

Den Anstoß für ein Kompositionsstudium lieferte die Begegnung Hillers mit Karl Amadeus Hartmann 1963 in Darmstadt. Dieser überzeugte den jungen Komponisten, ein Studium an der Musikhochschule München zu beginnen.⁶⁹ Hartmanns Offenheit und seine profunde Kenntnis von Literatur und Kunst beeindruckt Hiller nachhaltig. Durch den Tod Hartmanns im gleichen Jahr kam es nie zu einem Unterricht, Hiller begann somit 1964 seine Studien bei Günter Bialas, dessen „musikalische Reife“⁷⁰ in beeindruckt. In Alastair, dem der junge Hiller im Jahre 1968

⁶⁶ Hiller im Interview Augsburger Allgemeine Zeitung (Heinze 2013). Adamski-Störmer (2014b:29) beschreibt erste Versuche Hillers, das Erlebte musikalisch zu verarbeiten: „Zwar hatte ich es damals schon ein wenig abgearbeitet, als ich zum Beispiel für die Faschingskonzerte ab 1955 im Kloster Stücke geschrieben habe wie *Die Räuber von Hiller*. Die Räuber waren natürlich auf die Mönche gemünzt. In vielen Stücken, die ich auch viele Jahre später schrieb, war es immer wieder so, dass Mönche schlichtweg schlecht wegkamen“.

⁶⁷ Vgl. Hiller (2012:33).

⁶⁸ Vgl. Adamski-Störmer (2014b:35).

⁶⁹ Vgl. Reiß (2011:26ff) und Hiller (2012:34).

⁷⁰ Hiller (2012:35).

künstlerisch begegnete, findet Hiller einen weiteren Mentor.⁷¹ Alastair, mit bürgerlichem Namen Hans-Henning Baron von Vogt (1887-1969), dessen Werk als Schriftsteller, Übersetzer und Illustrator in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zu großer Wertschätzung gelangt war, bestätigte ihn darin, eigene künstlerische Wege zu suchen und zu gehen. Alastair hatte offensichtlich auch Einfluss auf die Entscheidung Hillers, sich bei Orff als Kompositionsschüler zu bewerben.⁷² In dieser Zeit trifft er auch auf Olivier Messiaen. Die Wurzeln der Bewunderung Hillers für Carl Orff kann man in der Erstaufführung von Orffs *Prometheus* (1968) verorten, die Hiller im Rahmen eines Orchesterpraktikums beim Bayerischen Rundfunk (seit 1967) erlebte.⁷³ Orffs augen- und ohrenfällige Einflussnahme auf das Gesamtwerk Wilfried Hillers ist unverkennbar, gerade weil er den Blick des jungen Studenten auf die wichtigsten zeitgenössischen Entwicklungen lenkte, ihn darüber hinaus aber auch in seiner „genuinen Affinität zu antiken Stoffen“⁷⁴ bestärkte. Auch in Orffs Offenheit gegenüber „nationalen und internationalen Musiktraditionen“, sowie einer „Tonsprache, deren Zentrum in einem höchst differenzierten Perkussionsinstrumentarium liegt“⁷⁵ habe sich Hiller wiedergefunden. Hillers Beziehung zu Orff wuchs bis zu dessen Tod im Jahre 1982 nicht nur zu einer Freundschaft, sie wurde für den Komponisten zunehmend zu einer Art „Geistesverwandtschaft“⁷⁶. Wie wichtig diese biographischen Bezüge sind, deutet Hiller selbst an:

⁷¹ Vgl. Hiller (2012:35): „Er muss damals schon um die 80 Jahre alt gewesen sein, eine Figur aus einer anderen, fernen Welt, die mich ungeheuer faszinierte [...] Er war der erste Mensch (außer meiner Mutter natürlich), der an mich glaubte.“

⁷² Vgl. Reiß (2011:16); Hiller (2012:35).

⁷³ In Adamski-Störmers (2014b) Interview mit Hiller äußert sich dieser wie folgt: „Und dann passierte es! Als ich 1968 [...] zur Eröffnung der Opernfestspiele als einer von 23 Schlagzeugern den „Prometheus“ von Carl Orff mit aufführen durfte, da war’s wirklich um mich geschehen. Das hatte mich umgehauen! [...] Das Stück hatte mich so fasziniert, dass ich mir, obwohl ich kein Geld hatte, die Partitur gekauft und dieses Stück bis ins Detail analysiert habe. Ich habe mich förmlich in den „Prometheus“ von Orff hineingegraben. In der Nacht nach der Premiere habe ich dann einen Brief an Carl Orff geschrieben, dass ich sein Schüler werden möchte. Bis dahin war ich bei Günter Bialas. Aber ich spürte, dass mir bei Bialas etwas fehlte. Ich war dort nie richtig glücklich. Tatsächlich hat Carl Orff nicht lange auf seine Antwort warten lassen und bat mich kurze Zeit später, ihn zu besuchen. Als ich zu ihm kam, erlebte ich dort eine völlig neue, offene Welt, offener als bei Stockhausen und all den anderen, die ich bisher erlebt hatte. Und da wusste ich endgültig, der Weg Stockhausens ist nicht mein Weg.“

⁷⁴ Reiß (2011:25).

⁷⁵ Reiß (2011:25).

⁷⁶ Vgl. Reiß (2011:27). Bis heute gilt Hiller als Kustos des Orffschen Werks, als Vorsitzender der Carl-Orff-Stiftung pflegt er dessen Erbe.

„Beim Schreiben dieser Zeilen ist mir wieder einmal bewusst geworden, dass ich mein Leben lang auf der Suche nach einem Vater war: Wilhelm Heckmann, Karl Amadeus Hartmann, Olivier Messiaen, Alastair, Carl Orff.“⁷⁷

Hiller entwickelt sich in den kommenden Jahrzehnten zu einer außergewöhnlich vielseitigen Künstlerpersönlichkeit, er organisiert Konzertreihen, komponiert, und arbeitet als Schlagzeuger. Besonders seine 1971 begonnene Arbeit als Musikredakteur beim Bayerischen Rundfunk, die bis ins Jahre 2005 währte, gab ihm nicht nur die Möglichkeit, außergewöhnliche und unkonventionelle Sendeformate umzusetzen, sondern ermöglichte ihm auch Einblick in Musiktraditionen anderer Kulturkreise, die zum Schwerpunkt seiner Sendungen wurden und letztendlich auch Einfluss auf seine Arbeit als Komponist hatten. Die Geburt seines Sohnes 1974 motivierte Hiller nach eigenen Angaben, Musik für Kinder zu schreiben. Kompositorisch sind dabei besonders die 70er und 80er Jahre eine Zeit fruchtbaren künstlerischen Schaffens. Vor allem die von 1978 bis zu dessen Tod 1995 währende künstlerische Zusammenarbeit mit Michael Ende, dem er im Rahmen eines Stipendiums in der Villa Massimo in Rom zum ersten Mal begegnet, eröffnet Hiller dabei neue Wege.⁷⁸ Eine exotische Besonderheit im künstlerischen Schaffen Hillers ist seine seit 1982 währende Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Marionettentheater.⁷⁹

Der (auch kommerzielle) Erfolg der 1970er bis 1990er Jahre führt jedoch dazu, dass Hiller vornehmlich als Komponist von Musik für Kinder und Jugendliche wahrgenommen wird. Dabei ist ein Phänomen zu beobachten, das wir in der Literaturgeschichte von Erich Kästner kennen: die erfolgreiche künstlerische Beschäftigung mit dem Topos „Kinder- und Jugendkunst“ führt offensichtlich zur einer Rezeptionsästhetischen Engführung, in dem Autor oder Komponisten latent die Fähigkeit der Beschäftigung mit intellektuellen Sujets aberkannt wird. Ähnlich wie bei Erich Kästner, der oft meist als Kinderbuchautor rezipiert wird und

⁷⁷ Hiller (2012:35).

⁷⁸ Nach Golch begründen *Die zerstreute Brillenschlange* (1980), *Trödelmarkt der Träume* (1979-84/1996), *Vier musikalische Fabeln* (1980-82), *Der Goggolori* (1982/83), *Die Jagd nach dem Schlarg* (1987), *Das Traumfresserchen* (1989/90), *Der satanarchäolügenialhöllisch Wunschpunsch* (1990) und *Der Rattenfänger* (1992/93) Hillers Ruf als Komponist, bei dem sich „die Werke, die genuin für Kinder konzipiert sind, und die an ein ‚normales‘ Publikum“ adressierten Stücke“ durchdringen (Golch 2014:127).

⁷⁹ Vgl. Müller 2014:80: mit *Die Ballade von Norbert Nackendick* (1982), *Der Wunschpunsch* (1990), *Das Gauklermärchen* (1998), *Wilhelm Busch und die Folgen der Musik* (2000), *Momo* (2002), *Die Schöne und das Biest* (2005), *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (2008), *Jim Knopf und die Wilde 13* (2009) sowie *Die unendliche Geschichte* (2012), die Hiller in Zusammenarbeit mit dem langjährigen künstlerischen Leiter des Düsseldorfer Marionettentheaters, Anton Bachleitner, schuf, entstand ein (auch kommerziell) beträchtlicher Erfolg.

dessen übriges Oeuvre erst in den vergangenen Jahrzehnten gleichermaßen Anerkennung erfahren hat, geschieht in den 1970er bis 1990er Jahren eine Kategorisierung von Hiller, die bis hin zur Absprache von Ernsthaftigkeit, künstlerischer Tiefe und Seriosität reicht.

Reiß (2011) und Adamski-Störmer (2014b) sind sich einig, dass der Tod Michael Endes im Jahre 1995 einen Bruch in Hillers Biographie darstellt:

„Nach dem Tod Michael Endes 1995 war Hiller, der in seinen Kompositionen immer wieder und konstant für das Theater gearbeitet und von Michael Ende kongeniale Textvorlagen erhalten hatte, gezwungen, sich neu zu orientieren. Durch die Zusammenarbeit mit wechselnden Autoren (Herbert Asmodi, Rudolf Herfurtner, Andreas K.W. Meyer, Felix Mitterer) ergeben sich neue Akzente.“⁸⁰

Trotz künstlerischer Erfolge wie *„Die Geschichte von dem kleinen blauen Bergsee und dem alten Adler“* (mit Herbert Asmodi), *„Die Waldkinder“*, *„Pinocchio“*, *„Eduard auf dem Seil“* (mit Rudolf Herfurtner), *„Der Schimmelreiter“* (mit Andreas K.W. Meyer) und *„Wolkenstein“* (mit Felix Mitterer) entstand zu keinem Librettisten eine vergleichbare Nähe wie zu Michael Ende. Erst die Zusammenarbeit mit Winfried Böhm (ab 2005), der in Würzburg als Professor für Pädagogik lehrte, bringt wieder eine bis in die heutige Zeit währende Konstante.

„Unermüdliche Miterfinderin“, wie Hiller sie nennt⁸¹, ist die österreichische Schauspielerin Elisabeth Woska⁸², mit der der Komponist seit 1971 zusammenarbeitet und die er 1974 heiratet. Woskas Einfluss kann nicht unterschätzt werden. Als dramaturgische Beraterin war sie maßgeblich an der Konzeption von Hillers Werken für das Musiktheater beteiligt, seit 1982 war sie seine künstlerische Mitarbeiterin in den Münchner Musiknächten. Daneben wirkte sie als Sprecherin in vielen seiner Werke mit. Elisabeth Woska starb 2013, seit 2014 verbindet Hiller eine enge künstlerische Zusammenarbeit mit der deutschen Malerin und Bildhauerin Antje Tesche-Mentzen.

⁸⁰ Reiß (2012:8).

⁸¹ Hiller (2014:23) (Komponisten in Bayern).

⁸² Die Schreibweise des Vornamens (Elisabet vs. Elisabeth) variiert in den unterschiedlichen Quellen. Elisabeth ist korrekt.

3.2 Übersicht über die Forschungsliteratur

Obwohl in den vergangenen Jahren eine Zunahme wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Werk Wilfried Hillers zu verzeichnen ist, ist die Anzahl akademischer Publikationen dennoch bisher gering und die Forschung auf einen kleinen Personenkreis beschränkt. Dies mag in der Tatsache begründet sein, dass die Auseinandersetzung mit dem Werk noch lebender Komponisten zu deren Lebzeiten grundsätzlich eher vorsichtig geschieht, weil eine abschließende Bewertung des künstlerisch-kompositorischen Leistung naturgemäß noch nicht erfolgen kann. Ein weiterer Grund liegt sicher darin, dass Hillers Musik sich gängigen Kategorisierungen entzieht, sie ist im besten Sinn des Wortes *eigenartig*. Die vergleichsweise geringe (musik)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hillers Werk steht jedoch in erstaunlichem Gegensatz zur Präsenz des Komponisten im kulturellen Leben Deutschlands, wo Hiller als einer der meistgespielten deutschen Bühnenkomponisten gilt. Ein ähnliches Ungleichgewicht existiert zwischen der Rezeption seiner Werke in Deutschland und der im Ausland: obwohl seine Werke auch in einem internationalen Kontext verständlich und interessant erscheinen, sind sie im Ausland wenig gespielt und kaum bekannt.

Eine Kategorisierung der Forschungsliteratur gestaltet sich schwierig. Die liegt zum einen darin, dass es bisher nur wenige akademische Publikationen gibt, zum anderen liegt es daran, dass die verschiedenen Beiträge keine systematischen Untersuchungen darstellen, wenn wir von Reiß (2011) einmal absehen. Sie werfen vielmehr kurze Schlaglichter auf einzelne Aspekte Hillers, sind Beiträge zu einem 2011 von Reiß initiierten Symposium, oder Teil der Monographie-Reihe „Komponisten in Bayern“, die Hiller einen eigenen Band widmet. Eine diskursive Diskussionskultur über Hiller als Forschungsgegenstand muss sich noch entwickeln. Die in den nächsten Abschnitten vorgenommenen Kategorisierungen sind daher nicht als absolut zu verstehen, sie dienen aber einer ersten Orientierung.

3.2.1 Biographische Quellen

Bereits im vorangegangenen Kapitel sind biographische Quellen zitiert und ausgewertet worden. Ursula Adamski-Störmer (2014a+b) besorgt darüber hinaus einen grundsätzlichen biographischen Überblick.⁸³ In Form eines semi-strukturierten Interviews (2014a) und einer generellen biographischen Einordnung Hillers (2014b) gelingt es ihr, kompositorische

⁸³ Beide Beiträge sind in Band 56 der Monographie-Reihe „Komponisten in Bayern – Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert“ erschienen, in dem auch die Mehrzahl der in diesem Kapitel diskutierten Beiträge erschienen ist.

Bezugsquellen des Komponisten offenzulegen, einen ganzheitlichen Blick auf die Persönlichkeit Hillers freizugeben und wichtige Hintergrundinformationen zur weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung bereitzustellen. Dagegen beschreibt Friedemann Winklhofer (2014) die Leistungen Hillers als Initiator der „Münchner Musiknächte“ in der 1980er Jahren und beleuchtet einen weiteren Aspekt Hillers, diesmal als Konzertveranstalter und Intendant.⁸⁴ Winklhofers Aufsatz gibt den Blick frei auf eine andere Facette Hillers, die gleichsam in die Analyse seines Werkes einfließen kann: sein Aufsatz erklärt die beeindruckende Repertoirekenntnis Hillers. Biographische Hintergründe verbunden mit ersten stilistischen Bemerkungen arbeitet Gunter Reiß (2012b) am Beispiel des *Chagall-Zyklus für Klarinette und Kammerorchester* (1993) heraus. Chagalls Hohelied-Gemälde hatten Hiller bereits zur Komposition seines Werkes *Schulamit* (1977-1993/rev. 2000) inspiriert. Dessen Wunsch, so zu komponieren wie Chagall⁸⁵, sei neben einer tiefliegenden Faszination für die „Kraft der Farben“ und der „formalen Komplexität“ auch in einem durch zahlreiche biographische und künstlerische Übereinstimmungen begründeten Gefühl innerer Verbundenheit mit dem Maler begründet.⁸⁶ Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem außermusikalischen Sujet wird damit zur musikalischen Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie: „Hiller meint sich selbst, wenn er im ‚Chagall Zyklus‘ über den Maler und dessen in die Bilder eingegangenen biographischen Kontext erzählt. Am Beispiel des Lebens- und Werkkontexts von Marc Chagall diskutiert Hiller seine eigene Position als Künstler.“⁸⁷ Diese Form der symbiotischen Vereinigung zeige sich vor allem im tonalen Material c-h-a-g-a, welches das musikalische Zentrum der Komposition bilden. Reiß weist darauf hin, dass diese musikalische Signatur auch Teil eines Kürzels für Hillers selbst benutzten und Freunden als Anrede vorbehaltenen Kosenamens ‚Sascha‘ (Es-As-c-h-a) ist. Die Überschneidung in beiden

⁸⁴ Bereits seit 1967 hatte dieser unter dem Titel „musik unserer zeit“ (die Kleinschreibung ist intendiert und entsprach dem damaligen Zeitgeist) im Großen Konzertsaal der Musikhochschule München ein Format ins Leben gerufen, das junge Komponisten und ihre Werke in den Mittelpunkt stellte. Da die Programme immer umfangreicher wurden und das Format ein ständig größeres Publikum anzog, entstanden aus zunächst sechs Konzerten pro Jahr ab 1981 die „Münchner Musiknächte“. Von der großen Akzeptanz des Publikums der für die zur damaligen Zeit noch ungewöhnlichen Form klassischer Konzertformate beflügelt, entwickelten sich sogenannte Themennächte, die entweder dem Werk einzelner Komponisten gewidmet waren, oder ganzheitliche Konzepte realisierten.

⁸⁵ Hiller, vgl. hierzu Reiß (2012:19).

⁸⁶ Hillers Vater war 1944 in der Nähe von Witebsk gefallen, dem Geburtsort Chagalls. Vergl. Hier auch Reiß (2012:19): Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem außermusikalischen Sujet wird damit zur musikalischen Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie: „Hiller meint sich selbst, wenn er im ‚Chagall Zyklus‘ über den Maler und dessen in die Bilder eingegangenen biographischen Kontext erzählt. Am Beispiel des Lebens- und Werkkontexts von Marc Chagall diskutiert Hiller seine eigene Position als Künstler.“ (Reiß 2012:20).

⁸⁷ Reiß (2012:20).

Chiffren (c-h-a) nutze Hiller nun gezielt, um im musikalischen Diskurs auf biographische Verbindungen hinzuweisen und Überschneidungen aufzuzeigen. Chagalls Namenszug dient dabei als Thema, Hillers Namenszug als ihre Variation.⁸⁸

3.2.2 Aspekte zu Musiktheater und -pädagogik

Da Hillers Bekanntheit als Komponist im Wesentlichen auf seine Bühnenwerke zurückzuführen ist, mag es kaum verwundern, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm hier vergleichsweise ergiebig ist.

Einen umfassenden und ganzheitlichen Überblick über Wilfried Hillers Bühnenwerke leistet Reiß (2011).⁸⁹ Reiß, (nun emeritierter) Professor am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster in der Abteilung Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, leitet die dortige Forschungsstelle Theater und Musik, sein Blick auf Hiller geschieht daher aus theaterwissenschaftlicher Sicht, und hier unter dem besonderen Aspekt der Musiktheater- und Librettoforschung. Obwohl Reiß dem Komponisten nach eigenen Angaben seit fast einem Vierteljahrhundert freundschaftlich verbunden ist, wahrt er in dieser und allen weiteren Publikationen wissenschaftliche Distanz und Objektivität. In 16 Teilabschnitten nähert sich Reiß dem Musiktheaterschaffen Hillers systematisch und gründlich an, ein Vorwort, zahlreiche Anmerkungen, eine Chronologie und eine dem Buch beigelegte CD mit Klangbeispielen runden die Publikation ab und öffnen einen ganzheitlichen Blick auf den Komponisten Wilfried Hiller aus dem Blickwinkel des Musiktheaters. Am Beispiel des von Hiller als „Taschenoper“ bezeichneten Werkes *Waldkinder* (1996) untersucht er das Verhältnis von Musik als soziale Utopie (Reiß 2001).⁹⁰ Die Grundthematik der Oper ist die Frage der Freundschaft, die soziale Isolation überwindet.⁹¹ Hiller Musik sei dabei konstitutives Merkmal

⁸⁸ „Hillers musikalische Darstellung gewinnt hier einen doppelten Boden: Sie zitiert bzw. evoziert Chagall als Maler der Bilder und spiegelt zugleich den Komponisten selbst in dieser Chiffre. In der doppelten Perspektive erhält die Musik auch eine autobiographische Dimension.“ (Reiß 2012b:24).

⁸⁹ Mit *Die zerstreute Brillenschlange*, *Norbert Nackendick*, *Filemon Faltenreich*, *Tranquilla Trampeltreu*, *Der Josa mit der Zauberfidel*, *Der Goggolori*, *Der Rattenfänger*, *Der Schimmelreiter*, *Die Geschichte von dem kleinen blauen Bergsee und dem alten Adler*, *Eduard auf dem Seil* und *Die Waldkinder* analysiert Reiß alle wesentlichen Bühnenwerke bis 2011. Mit einem Kapitel zu *Schulamit* und einem Kapitel über die Entwicklung von Hillers Musiksprache leistet Reiß auch einen Beitrag zur stilistischen Diskussion.

⁹⁰ *Waldkinder* wurde am 23. April 1998 in München uraufgeführt. Dieses Werk entstand nach einem Libretto von Rudolf Herfurtner und stellt die erste gemeinsame Arbeit der beiden Künstler dar. Der Aufsatz erschien auch in Reiß (2011).

⁹¹ In der in eine Rahmenerzählung eingebettete Geschichte lebt das „Gartenkind“ in einem von Mauern umschlossenen herrschaftlichen Anwesen. Ihm fehlt es materiell an nichts, doch hat es keinerlei Sozialkontakte und -kompetenzen. Neugierig auf die Welt jenseits der Mauer entkommt es, begleitet von seiner Puppe, und begibt sich auf Entdeckungsreise. Als es dämmt findet es sich in einem Wald wieder, der von drei „Waldkindern“

der Handlung, nicht begleitendes. Sein Musik kommentiere nicht, ihre Struktur, so Reiß, bilde die soziale Funktion des Geschehens ab und werde damit zum „Sinnbild einer offenen und humanen Gesellschaft [...], zum allegorischen Ort einer gesellschaftlichen Utopie, die im Verlauf des Stückes erst erzählend aufgezeigt und hergestellt wird.“⁹²

Gesellschaftskritik zeige sich auch in Hillers Oper „Oswald von Wolkenstein“, mit der sich Andrea Grandjean-Gremminger (2012)⁹³ auseinandersetzt. Hier thematisiere Hiller das „bis heute gültige Thema des Außenseitertums des Künstlers“, dies könne damit „als Kritik an der Gesellschaft verstanden werden - einer Gesellschaft, die das Spezifische eines Künstlerdaseins nicht erkennt, dem Künstler nicht genügend Freiraum lässt, seinen Schaffensdrang auszuleben.“⁹⁴ Der Grundkonflikt der Oper liege in der Unvereinbarkeit von Künstlerexistenz und realem Leben. Grandjean-Gremminger sieht in ihrem kurzen Artikel Anhaltspunkte dafür, dass sich Hiller in der historischen Figur des Wolkenstein selbst sieht.⁹⁵ Anders als in anderen Werken verzichtet Hiller hier vollständig auf Zitate anderer Musiken, der einzige, dann aber

bewohnt wird, die als „Höhlenkind“, „Vogelkind“ und „Wasserkind“ vorgestellt werden. Auch ihnen fehlt es scheinbar materiell an nichts, sie leben allerdings zwar gemeinsam im Wald, doch ist dabei jedes für sich. Die soziale Isolation der Kinder wird durch die unterschiedliche Zuweisung von Lebensräumen (Höhle, Baum, Wasser) verstärkt. Die in der Geschichte beschriebene Herkunft der Kinder weist zudem jedem eine sozialkritische Frage zu: die Hintergründe für das Leben im Wald sind Krieg, Aussetzung und Hunger. Bei der Begegnung der Kinder verstehen diese einander nicht, sie können sich nicht verständigen. Lediglich die Puppe des Gartenkindes ist in der Lage, die Kinder zu verstehen. Hiller nutzt hier die Musik als Übersetzungsmedium.

⁹² Reiß (2001b:119). Reiß geht in seiner Argumentation noch weiter: „Mit dieser Akzentverschiebung hin zu einer im engeren Sinne musikdramatischen Funktion erzeugt die Musik also nicht nur den Klangraum, in den die Aktionen der Figuren hineingestellt sind, vielmehr wird die Musik in ihrer strukturellen Dimension zur eigentlichen Aussage des Stückes. Wenn die drei Waldkinder und das Gartenkind lernen, eine gemeinsame Sprache zu sprechen und Freundschaft als soziales Zusammenspiel zu begreifen und zu leben, dann ist diese Perspektive auf eine gesellschaftliche Utopie durch die Struktur der Musik bereits als gegenwärtig verkörpert. Die Musik wird zum Integrationspunkt der inhaltlichen Vorgaben des Textes und steht für dessen thematische Intention. Sie ist mit ihren Mitteln Voraussetzung und Verkörperung der inhaltlichen Utopie.“ (Reiß 2001b:110)

⁹³ Die nach einem Libretto von Felix Mitterer komponierte Oper wurde am 6. März 2004 am Staatstheater Nürnberg uraufgeführt.

⁹⁴ Grandjean-Gremminger (2012:167).

⁹⁵ Wolkenstein „ist der einzige deutschsprachige Sänger, der sich selbst in seinen Liedern nennt“, „[e]r hat ganz bewusst sich selbst dargestellt, aus seinem Leben erzählt (wenn auch literarisch stilisiert), sich selbst ein Denkmal gesetzt“ (Grandjean-Gremminger 2012:153) betrieb zu Lebzeiten erheblichen Aufwand, damit sein Werk nach seinem Tod nicht in Vergessenheit gerät. Dazu gehöre die Anfertigung zweier prachtvoller Pergament-Handschriften mit seinen Liedern, was zur damaligen Zeit nur mit erheblichen finanziellen Mitteln möglich war. Grandjean-Gremminger verweist darauf, dass er deswegen der einzige deutschsprachige Komponist dieser Zeit sei, von dem nicht nur Texte, sondern auch Melodien überliefert seien. Auch sei „kaum ein Dichterleben des deutschsprachigen Raums durch Urkunden so gut belegt wie dasjenige Oswalds“. (Grandjean-Gremminger 2012:154).

wörtlich zitierte Künstler, sei Oswald.⁹⁶ Hillers Musikdramaturgie ist dabei szenisch gedacht, sie geschieht in Bildern, nicht in fließendem Handlungsverlauf.

Eine Besonderheit im Bühnenschaffen Hillers ist sicherlich seine Musik für das Marionettentheater. Das Genre selbst ist ungewöhnlich – kaum ein renommierter Komponist schreibt für diese Kunstform. Hillers Musik für Marionettentheater hat jedoch einen weitreichenden Beitrag zu seiner Bekanntheit als zeitgenössischer Theaterkomponist geleistet. Regine Müller (2014) beleuchtet diesen Aspekt.⁹⁷ Ausgehend von Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (1810) beschreibt die Autorin die faszinierende Wirkung des Marionettentheaters, in dem nach ihrer Ansicht durch bewusste Verfremdung „kalkulierte Faszination“ entsteht.⁹⁸ Besonders die fast 30 Jahre währende und bis heute andauernde Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Marionettentheater und seinem langjährigen Leiter Anton Bachleitner (seit 1982) ist für Müller ein „ungewöhnlicher dauerhafter Glücksfall“, der „im künstlerischen Schaffen von Wilfried Hiller eine wichtige, kaum hoch genug einzuschätzende Rolle“ spiele.⁹⁹ Müllers Arbeit bringt neue Aspekte in die Diskussion, denn Musik bekomme in der Zusammenwirkung mit dem Marionettentheater eine „gestische Funktion“ die die Bewegung der Puppen begleite, und nie bloße Untermalung sei. Damit entstehe eine „[...] Musik, die man schwer einordnen kann.“¹⁰⁰

Dagegen befasst sich Jan C. Golch (2014) mit grundsätzlichen Aspekten von Hillers Schaffen für das Musiktheater und der Frage, wie dessen Kompositionstechnik hierbei wirkt. Besonders in der intensiven Zusammenarbeit mit Michael Ende von 1978 bis zu dessen Tod 1995 sieht er eine wesentliche Entwicklung des Hillerschen Stils. Golch prägt den Begriff der „*Offenohrigkeit*“ (Golch 2014:125) zur Beschreibung des konstitutiven Elements Hillerschen Komponierens und bringt als weiteren Aspekt den Begriff der ‚couleur locale‘ (Golch

⁹⁶ In seiner in 8 Bildern konzipierten Oper übernimmt Hiller 20 Originallieder des mittelalterlichen Sängers - ein weiteres, in ladinischer Sprache verfasstes, ist im Stil Wolkensteins nachkomponiert. „Übernimmt Hiller hier Oswalds Stil [...], so passt er ansonsten Oswalds Lieder an seine eigene Musiksprache an, ohne sie allzu sehr zu verfremden. Andererseits gleicht Hiller seine Musiksprache im Rest der Oper an Oswalds Harmonik an“. (Grandjean-Gremminger 2012:161).

⁹⁷ Sie tut dies in Form eines Doppelinterviews mit Hiller und Anton Bachleitner, dem langjährigen Leiter des Düsseldorfer Marionettentheaters.

⁹⁸ Kleists Aufsatz beschreibt bekanntlich die natürliche und unterbewusst wahrnehmbare Ästhetik der Puppenbewegung und kommt dabei zu dem Schluss, dass „nur völlige Abwesenheit von Bewusstsein [...] oder aber ein vollständiges, also quasi göttliches Bewusstsein vollendete Anmut und Natürlichkeit hervorbringen“ kann (Müller 2014:79).

⁹⁹ Müller (2014:80).

¹⁰⁰ „Viele, ja die meisten Komponisten stellen ihre Musik in den Vordergrund, aber bei Wilfried Hiller ist es so, dass er das Theater in den Mittelpunkt stellt und seine Musik erst an zweiter Stelle kommt“ (Müller 2014:83). „Sie klingt nicht alt, aber auch nicht vergleichbar mit dem, was man Avantgarde nennt“.

2014:128) in die Diskussion ein. Hillers Bestreben, verschiedene Techniken alpenländischen Musizierens (z. B. Terzparallelen, Verzicht auf Leitton, Jodeln, Verzicht von Betonungen auf betonter Zeit) im musikalischen Satz zu integrieren vergleicht er mit den semantisch besetzten musikalischen Patterns des japanischen Kabuki-Theaters. Hiller Kompositionsweise sei also von einer Suche nach Klangzeichen bestimmt, mit denen der Hörer festgelegte Assoziationen verbindet.¹⁰¹ Dieses Phänomen bezeichnet Golch als „integrative Kraft“.¹⁰² Eine so geschaffene musikalisch greifbare Semantik nutze Hiller, indem er die Rezeptionserwartung des Publikums antizipiere oder störe. Damit schaffe er einen „beziehungsreichen und voraussetzungsvollen Kosmos für sich, der ohne Scheu vor einer verständlichen Musiksprache auskommt“.¹⁰³ Diese Verständlichkeit zeige sich vor allem in Hillers Kinderoperen, wie Mechthild von Schoenebeck (2012) feststellt. Dabei arbeitet sie heraus, dass Hiller in seinem Oeuvre für Kinder keine eigene, oder gar eine reduzierte Musiksprache verwendet, sondern sich seine Tonsprache, wie die literarische Sprache von Erich Kästners Kinderbuchliteratur, gleichermaßen an Kinder wie Erwachsene richtet. Als typisch für Hillers Stil benennt von Schoenebeck den spielerischen Umgang mit zeitgenössischer Musiksprache und dass sich seine Musik stets einer dramatischen Funktion unterordnet.¹⁰⁴ Mittel zu diesem Zweck sind die Wahl ungewöhnlicher Instrumente (auch solistisch eingesetzt), raffinierte Klangkombinationen (meist im Schlagwerk), die Einbeziehung neuer Spieltechniken, eine ausgeprägte rhythmische Vielfalt, das Spiel mit musikalischen Traditionen und klar erkennbare Formen.¹⁰⁵

Dass sich hieraus auch eine musikpädagogische Wirkung Hillers nachweisen lassen sei, so Thomas Erlach (2012), schon biographisch naheliegend, wenn man die enge Verbindung Hillers zu seinem Mentor Carl Orff zugrunde legt, denn Orffs Beitrag zur Musikpädagogik ist ebenso beeindruckend wie sein künstlerisches Schaffen. Erlach (2012) beschreibt Wilfried Hillers Klavierzyklus „Buch der Sterne“ aus musikpädagogischer Sicht und bezieht sich dabei

¹⁰¹ Vgl. Golch (2014:128).

¹⁰² „Wilfried Hillers tiefes und weitgreifendes Einarbeiten in die verschiedenen Sujets lässt in seinem Musiktheater ein Beziehungsgeflecht entstehen aus der Verarbeitung präexistenten Materials, dem sich Einlassen auf vielfältige musikalische Idiomatik, der Inspiration durch außermusikalische Phänomene sowie dem bewussten Einsetzen und der Integration von Klanglichkeit und klanglicher Symbolik bestimmter, auch heterogener Instrumente [...]“ (Golch 2014:129).

¹⁰³ „Die Musik kommentiert und bebildert mitunter das szenische Geschehen, aber sie geht weit darüber hinaus. Musikalische Zitate und Anspielungen werden nicht als Selbstzweck, sondern mit intertextueller Raffinesse eingesetzt. Die Charakterisierung und Entwicklung der entscheidenden [musikdramatischen] Figuren wird sowohl in der Instrumentation als auch im musikalischen Material nachvollzogen“ (Golch 2014:147).

¹⁰⁴ Diese verzichte „auf Klangrausch und musikalische Geschwätzigkeit, die -so Hiller – meist nur Einfallslosigkeit kaschieren“ (von Schoenebeck 2012:62).

¹⁰⁵ Vgl. von Schoenebeck (2012:62).

auf Christoph Richters „Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik“ (1976) sowie auf Karl Heinrich Ehrenforths „Idee der hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation von Musik“ (1971). Erlach arbeitet anhand der von ihm ausgewählten Beispiele vier Bedeutungsschichten heraus:

- a) Anspielungen auf biographische Aspekte und Personen im Umfeld Hillers.
- b) Beschreibungen von Tieren und ihrer Bewegungsabläufe.
- c) Einbeziehung mythologische Begebenheiten.
- d) Referenz zu Phänomenen aus der Musikgeschichte.¹⁰⁶

Besonders die Vielseitigkeit, sowie der Einfalls- und Variantenreichtum Hillers hebe diesen von anderen Komponisten ab. Hierin liege demnach die musikpädagogische Chance der Auseinandersetzung mit Hiller, denn „[...] bei jedem der Hillerschen Klavierstücke gibt es metaphorische Schichten, Analogien, etc., die es aufzuspüren und zu entschlüsseln gilt. Die Musik bildet nicht einfach etwas ab, sondern sie ist deutungsfähig und -bedürftig“¹⁰⁷. Bereits vor Erlach unterstreicht Reiß (2011), dass besonders in der Reduktion klanglicher Mittel eine wesentliche Chance für die pädagogische Wirkweise von Hillers Musik liegt. Auch aus theaterpädagogischer Sicht stelle diese Reduktion der Mittel einen großen Vorteil dar, denn „[d]ie Transparenz seiner [= Hillers, Anm.] Partituren erlaubt das Erkennen und Wiedererkennen von musikalischen Motiven ebenso wie das Hören differenzierter Materialverarbeitungen“.¹⁰⁸ Hillers Musik stehe somit auch in musikpädagogischer Sicht seinem Vorbild Carl Orff nahe und setze es gleichsam fort.

3.2.3 Stilistische Überlegungen

Anhand der in der Forschung sonst wenig beachteten Orchestermusik Hillers arbeitet Stephanie Haller (2014) als wesentliches Kriterium des Stils Hillers die Ausgefallenheit und Reduktion der Besetzungen heraus. Kennzeichnend für die Orchesterwerke sei die Fähigkeit des Komponisten, „mit wenig Notenmaterial viel zu sagen“, herkömmliche Konventionen gezielt zu brechen und damit „neue Klangwelten zu erforschen“ (Haller 2014:175).¹⁰⁹ Während Hiller

¹⁰⁶ Vgl. Erlach (2012:96).

¹⁰⁷ Erlach (2012:92).

¹⁰⁸ Reiß (2011:55).

¹⁰⁹ Mit *Pegasus 51* (1995/96), *München* (1990/91), einer fünfsätzigen Tanzsuite für Orchester, *Chagall Zyklus I* (1993) nach fünf Bilder des französischen Malers, *Hintergründige Gedanken des Erzbischöflichen Salzburger Compositeurs Heinrich Ignaz Franz Bieber beim Belauschen eines Vogelkonzerts* (1991) für Streichorchester, und

zu Beginn seiner Kompositionstätigkeit noch für traditionell besetzte Orchester schrieb, zeichne sich im Laufe der Jahre ein Weg zu immer ausgefalleneren Besetzungen ab. Hiller bricht damit mit dem tradierten Orchesterbegriff, seine Orchestermusik umfasst oft Werke für Soloinstrument und Instrumentarium. Dabei emanzipiert er auch orchesteruntypische, meist der volksmusikalischen Tradition entstammende Instrumente wie die Diskantzither als solistisches Instrument. Als langjähriger professioneller Schlagzeuger entwickelt Hiller eine starke Affinität zum eigenen Instrumentarium, dessen vielfältigen klanglichen Möglichkeiten er im Laufe seines künstlerischen Schaffens kontinuierlich weiterentwickelt, indem er systematisch Perkussionsinstrumente anderer Kulturkreise (z. B. japanische Taiko-Trommeln in *Pegasus 51*) oder volkstümliche (z. B. Peitsche und Holzfässer in *München*) integriert. Diese „integrative Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik und den dazugehörigen Instrumenten“ kann demnach ein konstituierendes Moment in der Entschlüsselung der Werke Hillers sein, die „nicht zuletzt auf seinen Lehrer und Mentor Carl Orff zurückzuführen“ sei (Haller 2014:176). Hallers Artikel macht uns erneut das enorme Spektrum von Schlaginstrumenten in Hillers Oeuvre aufmerksam, die eine scheinbare Vorliebe des Komponisten für das Exotische, sei es in der eigenen, volksmusikalischen Kultur oder in der fremden belegt.

Die Frage der Besetzung diskutiert auch Reiß (2011), der Hiller als einen der „bodenständigen Künstler, die ihre Heimat zum Klingen bringen“ beschreibt und der einen „historischen Sachverhalt mit einer aktuellen Pointe“ zu verknüpfen vermag.¹¹⁰ Die Dekonstruktion tradierter Normen, Rituale und Traditionen belegt Reiß am Beispiel der Besetzungsliste des Kindermusiktheaterwerkes *Die Ballade von Norbert Nackendick oder Das nackte Nashorn* (1981).¹¹¹ Besonders die Gleichberechtigung von Musik und Szene seien das Besondere in Hillers Stil, denn seine „Musik erzählt und kommentiert das Geschehen ebenso wie das

Via Dolorosa (2001) beschreibt sie exemplarisch vier Werke des Komponisten, die in ihrer Unterschiedlichkeit dennoch einen Einblick in das Wesen des Hillerschen Denkens eröffnen.

¹¹⁰ Reiß (2011:22). „[...] Hillers engagierte und auf hohem künstlerischem Niveau in Musik verwandelte Bodenständigkeit, demonstriert aber gleichzeitig auch seine Distanzierung von allzu Privatem, bloß Biographischem. Heimatgefühl und Weltoffenheit, Volkstümlichkeit und weltliterarischer Blick verbinden sich bruchlos. Seine Utopie einer Weltveränderung fußt auf dem uneingeschränkten Glauben an die magische Kraft der Musik. Deshalb ist der Standort des Künstlers im Kosmos sein vorrangiges Thema. Dieses Spektrum seines Komponierens macht Hillers Musik so faszinierend und begründet seinen besonderen Rang unter den zeitgenössischen Komponisten.“ (Reiß 2011:24).

¹¹¹ Hier nimmt Hiller die „vokalartistische[n] Rituale“ des Opernbetriebs (Reiß 2011:41) süffisant aufs Korn, in dem er die Besetzungsliste ins Groteske treibt: ein in Basslage singender Tenor (das Warzenschwein Berthold Borstig), ein in Sopranlage singender Bass (die Hyäne Gretchen Grausig), oder ein in Altlage singender Bariton (die Gazelle Dolores Immerscheu) wirken karikaturesk und frech.

gesprochene Wort“¹¹². Hillers Instrumentierung habe oft geradezu szenischen Charakter auf der Bühne, „[d]ie Instrumente agieren wie Figuren auf der imaginären Bühne des erzählten Geschehens – profiliert durch die präzisen, charakteristischen Klänge, die er den einzelnen Instrumenten bzw. Instrumentengruppen entlockt“¹¹³. Hillers beeindruckende Zitiertechnik ist in dieser Literaturübersicht bereits mehrfach erwähnt worden. Neben der Schaffung inhaltlicher Verknüpfungen oder Verfremdungen dokumentiere diese aber nach Reiß „[...] auch das intellektuelle Vergnügen an den eingesetzten parodistischen Darstellungsmitteln. Die erzielten komischen Wirkungen und Effekte ironisieren Figuren und Situationen, ordnen sie aber auch in Traditionszusammenhänge ein“.¹¹⁴ Hillers Verhältnis zur Tradition schildert Reiß als zwiespältig; Hiller entstammt aus ihr, lebt aus ihr und steht ihr doch künstlerisch kritisch gegenüber.¹¹⁵

In der Frage der Stoffauswahl Hillers bemerkt Reiß (2012) ein „prägendes Spannungsverhältnis von Gegenwart und Vergangenheit“¹¹⁶, das Hillers Kunstverständnis wesentlich präge. Hillers Stoffe seien nie abstrakt, sondern immer bildhaft, die Topoi seiner Kompositionen entstammen dem mythisch-phantastischen, dem klassisch-philosophischen oder märchenhaften. Als Wesensmerkmale seines Stils identifiziert Reiß dabei den Hang zur Symbolik und zur Mythologie, eine „fulminante Zitiertechnik“¹¹⁷ und die Nutzung subtiler musikalische Mittel, derer sich der Komponist bediene, um Text oder Geschehen zu kommentieren.¹¹⁸ Es gehöre damit „zum Spezifischen von Hillers Kompositionsweise“, dass dieser „seine Werke immer wieder in autobiographische Verweisungsstrukturen einbettet, allerdings niemals platt vordergründig und direkt zugänglich, vielmehr mit ästhetischen Umwegen, die die privatistische Ausschlachtung stilsicher verhindern“.¹¹⁹

¹¹² Reiß (2011:50).

¹¹³ Reiß (2011:50).

¹¹⁴ Reiß (2011:50).

¹¹⁵ „Distanz zur Tradition, zu verbrauchtem historischem Material, wird ebenso deutlich wie Kritik am bewussten Repetieren populärer Formen und Versatzstücke. Die zu musikdramatischen Klischees abgesunkenen inhaltlichen wie formalen ‚Schlager‘ (Arien, Liebesduette, Ensemblestück oder Chöre) sind als Zitate allerdings auch entlarvend für den Umgang einer Gesellschaft mit ihrer Kunst [...]“ (Reiß 2011:51).

¹¹⁶ Reiß (2012a:15).

¹¹⁷ Reiß (2012:11).

¹¹⁸ „In der Kunst des Zitierens liegt über die strukturelle Manifestation im Werk hinaus immer schon auch eine keineswegs nebensächliche historische Komponente. Zitieren heißt, sich mit historisch kontextualisiertem Material auseinanderzusetzen, greift Rezeptionserwartungen auf und assoziiert geläufig gewordene Kommunikationsprozesse. Bei den Hillerschen Werken ist in dieser Hinsicht eine durchgängig zu spürende historische Grundierung zu erkennen. Dabei gibt es einen Dreh- und Angelpunkt, um den der Kosmos einer Komposition immer wieder kreist: die vorchristliche Entwicklung der europäischen Kultur und die griechische Antike. Zahlreiche Werke sind inspiriert durch die antike Mythologie und biblische Ereignisse.“ Reiß (2012:11).

¹¹⁹ Reiß (2012:8).

Dagegen widmet sich Theresa Kalin (2014) der Frage nach außermusikalischen Einflüssen jenseits der biographischen und betont hier besonders den Einfluss von Astronomie und Numerologie auf Hillers Musik. Anhand ausgewählter kammermusikalischer Werke dechiffriert sie „einen ungemein hohen Anteil an Einfallsreichtum, Geheimnissen, Referenzen, Kompositionstechniken und deren Kombination in vielschichtiger Weise“.¹²⁰ Mit *Nacht des roten Mondes* (2007) und *Buch der Sterne* (1962-2006) untersucht Kalin exemplarisch zwei Werke, darunter das mit der längsten Entstehungsgeschichte. Wie sehr außermusikalische Einflüsse Hillers Kreativität beeinflussen, weist sie an der Entstehungsgeschichte der *Nacht des roten Mondes* nach.¹²¹ In einer zweiten Analyse widmet sich die Autorin Hillers *Buch der Sterne*. Mit einer Entstehungszeit von über vierzig Jahren ist diese „allumfassende Bilderreihe“¹²² vielleicht in besonderem Maße geeignet aufzuzeigen, was die konstanten Faktoren im kompositorischen Schaffens Hiller sein könnten und wie außermusikalische Einflüsse prägend auf den Komponisten wirkten.¹²³ Darüber hinaus weist Kalin eine Vielzahl geographischer und nationaler Bezüge in Hillers Werken und verweist auf dessen Faszination für Zahlen und Numerologie.¹²⁴ Kalins Beitrag unterstreicht einmal mehr die Vielschichtigkeit sowie den Beziehungs- und Einfallsreichtum von Hillers Kompositionsweise. Ein von ihr zusätzlich beigefügtes Werk- und Literaturverzeichnis (hier ausdrücklich als Auswahl bezeichnet) ist für die weitere Auseinandersetzung mit Hillers Werk hilfreich.

¹²⁰ Kalin (2014:193).

¹²¹ Der außermusikalische Anlass war, neben der totalen Mondfinsternis vom 3. auf den 4. März 2007, die Hiller nach Angaben der Autorin fasziniert beobachtete, eine zeitgleich in München stattfindende Alastair-Nacht in der Akademie der schönen Künste. Das Vorwort des Werkes bezeichnet Kalin als „nicht unwesentliche Erkenntnisquelle“: „Mit nur wenigen Andeutungen gelingt es Hiller, sein Werk und dessen Einflüsse in Einklang zu bringen. So beginnt er mit der Beschreibung einer ersten Inspirationsquelle durch ein Naturereignis, dem sich durch nicht zufällige Fügungen weitere – vorerst unabhängige – Geschehnisse und Gegebenheiten anschließen. Das eröffnet ihm die Möglichkeit, im weiteren Verlauf ein in sich stimmiges Werk zu komponieren.“ (Kalin 2014:204).

¹²² Kalin (2014:204).

¹²³ Der Partitur beigelegt sind Mitschriften und Erklärungen des Komponisten, die Hinweise zur Entschlüsselung liefern, ohne sie vollständig zu erklären. Hiller umgibt die Werke damit bewusst mit einer geheimnisvollen Aura und lädt sein Publikum zu Neugierde und Entdeckungsreise ein. Ein wesentlicher Teil der Komposition stellt die Darstellung der Tierkreiszeichen dar, entsprechende Tiere werden dabei durch die der Namensgebung zugrundeliegende griechische Mythologie entschlüsselt.

¹²⁴ Eindrucksvoll sind ebenso die dargelegten Bezüge zu Persönlichkeiten der Geschichte (Ovid in ‚Aquarius‘, der Astronom und Komponist Wilhelm Herschel in ‚Orion‘, Nicolas Louis de Lacaille, der seit 1752 die Namensgebung der Sternbilde betrieb, in ‚Mensa‘), wie die Einbettung musikalischer Zitate des gregorianischen Choral (in ‚Crux – Das Kreuz des Südens‘) in Verbindung mit musikalischer Semantik (sieben absteigende Kreuzzeichen).

3.2.4 Hermeneutische und ästhetische Überlegungen

Fragestellungen zur Stilistik und der ästhetischen Wirkweise der Musik stehen naturgemäß im Zentrum musikwissenschaftlicher Untersuchungen. Dietrich Helms (2012) verweist in einem bemerkenswerten Beitrag auf die vielfältigen Übereinstimmungen der Wirkweise von Musik und Nonsense-Literatur.¹²⁵ Musik, so Helms, funktioniere ähnlich wie Nonsense, da beide die „Funktion außer Kraft [setzten], für die die Evolution das Medium der Sprache eigentlich geschaffen hat: die Eindeutigkeit der Kommunikation“.¹²⁶ Mit seiner verblüffenden Schlussfolgerung stellt Helms damit die grundsätzliche Frage, ob musikalische Wirkung überhaupt intendiert sein könne.¹²⁷ Zur Verdeutlichung seiner These nennt Helms drei Kompositionstechniken in Hillers Werk, die er als wesentlich erachtet:

¹²⁵ Helms Artikel „Im Strudel des hermeneutischen Zirkels. Wilfried Hillers Jagd nach dem Schlarg“ (2012) arbeitet dies anhand der 1988 im Münchner Prinzregententheater uraufgeführten Oper heraus. Das Libretto ist eine von Michael Ende durchgeführte Übersetzung von Lewis Carolls 1876 entstandenem Nonsense-Versepos „The Hunting of the Snark“. Die Inszenierung der Uraufführung, so Helms, misslang völlig, da sich dem Publikum der Nonsense-Charakter des Stücks nicht erschloss.

¹²⁶ Helms (2012:73f). „Durch unerwartete und unwahrscheinliche Anschlüsse hebt Nonsense nicht den Sinn auf, sondern lediglich diejenigen Mechanismen, die Sprache eindeutig machen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuhörers auf das Funktionieren von Sprache gelenkt, auf ihre Klanglichkeit, ihre logischen und grammatikalischen Gesetzmäßigkeiten, ihre poetische Form. Musikalische Kommunikation funktioniert auf genau dieselbe Art und Weise. Wir verwenden zwar oft die Metapher, Musik sei eine Sprache, und sprechen vom Verstehen musikalischer Bedeutungen, doch ist sie nicht vielmehr ein Spiel mit Anschlussmöglichkeiten bzw. Hörerwartungen? Das Besondere der Musik als Medium der Kommunikation ist, dass sie zwar durchaus auf Außermusikalisches verweisen kann, hierbei jedoch nur in den seltensten Fällen wirklich eindeutig ist. Viel häufiger ruft sie bei ihren Hörern individuelle Assoziationen und Erinnerungen ab als tatsächlich intersubjektiv gültige Bedeutungen. Auch hierin gleicht sich das Funktionieren von Musik und Nonsense-Literatur. Beide machen selbstverständlich Sinn. Als kommunikative Handlungen können sie gar nicht anders. Beide erregen Emotionen, Schrecken und Gelächter, wecken Assoziationen, lösen Handlungen aus und provozieren Nachdenken, kurzum, sie erzeugen Anschlusshandlungen, -kommunikation und -vorstellungen bei Hörern und Lesern. Doch beide produzieren einen Referenzüberschuss, eine Vielzahl gleich wahrscheinlicher Assoziationen bzw. kommunikativer Anschlüsse, die das Zustandekommen einer eindeutigen, intersubjektiv anerkannten, von einem Sender intendierten Bedeutung im Sinne sprachlicher Kommunikation unmöglich machen. Nonsense steht also im Grunde nicht für die Abwesenheit von Sinn, sondern im Gegenteil für ein Zuviel an Sinn. Damit wird die Übermittlung einer Botschaft bzw. Mitteilung des Senders in der Kommunikation bewusst unmöglich gemacht, nicht aber das Verstehen des Empfängers, der sich freilich seinen eigenen Reim auf alles machen darf“. (Helms 2012:73).

¹²⁷ „Eine Musik, die es dem literarischen Nonsense gleichtun will, braucht keine Musik zu sein, die mit allen Regeln und Hörgewohnheiten bricht. Sie sollte vielmehr eine große assoziative Kraft haben und gerade mit dem Gewohnten, dem Bekannten spielen, es aus seinem bekannten Kontexten herausreißen, versuchsweise in neue, unerwartete Kontexte stellen und damit neue Perspektiven eröffnen, die der Hörer ganz individuell herstellen kann und darf. Eine Musik, die sich durch maximale Vieldeutigkeit dem Bedeutungsdictat der Definitionsmächtigen aus Musikkritik und -wissenschaft entzieht und der ganz individuellen Phantasie zu ihrem Recht verhilft“. (Helms 2012:74).

- a) eine Zitiertechnik, die breiten Raum für individuelle Assoziationen lässt
- b) die Konstruktion und Montage assoziativ wirkender „musikalischer Museme“ (Helms 2012:85), die ähnlich der literarischen Form der portmanteau Wörter funktionieren¹²⁸ und
- c) die musikalische Darstellung von Wörtern und Namen im Notentext.¹²⁹

„In Hillers Kompositionen entsteht allerdings durch Zitate und Anklänge statt einer ‚Bedeutung‘ oder ‚message‘ ein verwirrendes Spiegelkabinett individueller Assoziationen, die alle gleich möglich oder unmöglich sind“.¹³⁰ Musikalisch ergäben die so zusammengesetzten Teile zwar eine sinnvolle Einheit, der Versuch jedoch, die Musik „zum Sprechen zu bringen und eine Bedeutung zu destillieren“ sei zum Scheitern verurteilt. Dennoch entstünde aber eine ähnliche Kumulation von Assoziationen, wie sie bei Kofferworten entstehen. Helms beeindruckender Parforceritt durch den „Strudel des hermeneutischen Zirkels“ gipfelt in einer provokanten These:

„Die Interpretation von Kunstwerken nicht nur der Literatur und der Musik ist und bleibt eine Jagd nach dem Schlarg, wenn wir die Frage nach der Bedeutung stellen. Niemand kann die Wahrheit wahrer Kunst kennen [...]. Nonsense-Literatur, die sich allen Mechanismen kritischer bzw. wissenschaftlicher Wahrheitsfindung entzieht, wie auch die Musik, die zwar zu jedem spricht, aber jedem etwas anderes sagt, führen uns die vergeblichen Mühen der Wahrheitssuche vor Augen und Ohren“.¹³¹

In anderer Weise argumentiert Franzpeter Messmer (2014), der den „*Bereich des Nichthörbaren*“ als das prägende Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik ausmacht. Neben der bewussten Wahrnehmung seines Werkes spreche Hiller durch Symbolik eine zweite

¹²⁸ Kofferworte, hier übersetzt von „portmanteau words“ (Helms 2012:85), sind Kunstwörter, die aus zwei oder mehr voneinander unabhängigen Wörtern oder Morphemen gebildet werden und dabei einen neuen Begriff erschaffen. Die Wirkweise dieses Begriffs habe zwar keine offensichtliche und festdefinierbare Bedeutung, sei aber in hohem Maße assoziativ oder suggestiv. Auch das Wort „Schlargo“ ist ein solches Kofferwort, in Carolls englischer Literaturvorlage für die Oper lautet es „Snark“. Hier ist leicht die Kombination von „snail“ und „shark“ zu identifizieren, in Michael Endes Übersetzung „Schlargo“ könnte die Entsprechung, laut Helms, dann „Schlange“ und „Arg“ sein.

¹²⁹ Das Wort „Schlargo“ ist musikalisch darstellbar durch die Tonfolge s(es), c,h,a und g, wobei die klanglich nicht darstellbaren Buchstaben l und r in der Oper durch Flexaton (l) und Trillerpfeife (r) ergänzt werden.

¹³⁰ Helms (2012:85).

¹³¹ Helms (2012:90).

unterbewusste Ebene des Hörers an. Diese könne nur entschlüsseln, wer sich neben dem hörenden Erleben der Musik Hillers auch auf das studierende Erleben der Musik einlässt.¹³² Als zweites Wesensmerkmal der ästhetischen Wirkweise benennt Messmer ein auffallend breites Spektrum der Gestaltung des Wort-Ton Verhältnisses in den Werken Hillers und unterscheidet hier graduelle Steigerungen von Sprechen über Sprechgesang und Sprechchören zu Chor- und Sologesang bis hin zu Vokalisieren ohne Text. Messmer liefert plausible Interpretationsansätze und Kategorien und belegt diese an Beispielen aus Hillers Werken.¹³³ Interessant ist dabei eine Parallele zu Carl Orffs Verständnis von Sprache in der Musik: Während bis ins 20. Jahrhundert, so der Autor, Musik *Ausdruck* von Sprache war, deren Aufgabe es war, Wortausdeutung, oder (im Impressionismus) *Darstellung* von Sprachinhalten zu sein, sah Orff die Rolle der Musik im *Vollzug* von Sprache¹³⁴ Singen ist somit nicht Ausdruck, sondern Handlung.

3.2.5 Religionsphilosophische Betrachtungen

Eine wichtige Annäherung zur Interpretation von Hillers Werk an der Schnittgrenze von Religionsphilosophie und Musikwissenschaft leistet Michaela Christine Hastetter in drei bemerkenswerten Publikationen.¹³⁵ Den Beginn von Hillers geistlichem Hauptwerk verortet sie dabei in der Vertonung des alttestamentarischen Hohelieds *Schulamit* (1973-1990/2000), gefolgt von *Augustinus* (2005), *Der Sohn des Zimmermanns* (2010) und *Dawid* (bisher nicht uraufgeführt), verweist allerdings auch auf Hillers frühe Komposition *Hiob*¹³⁶ als Referenzpunkt für ihre Analyse seiner späten Werke.¹³⁷

Hastetter (2012a) deutet Hillers *Der Sohn des Zimmermanns*, in dem sie das Werk unter dem Aspekt der von Augustinus in den *Confessiones* entwickelten Lehre der *Memoria* diskutiert und dafür plädiert, diesen Bezug als möglichen theologisch(-musikalischen) Schlüssel zum Verständnis des Werkes zu sehen. Sie stellt das Werk dabei unter biographischen, historischen,

¹³² „[...] Melodien, Rhythmen, Klänge [sind] ganz konkret verbunden mit Vorstellungen des Bewusst- und Unterbewusstseins; zum Beispiel bringen ekstatische Rhythmen die Vorstellung früherer kultischer Handlungen herein, das Bach-Zitat erweckt die Vorstellung christlich- pietistischen Denkens und Empfindens, die Symbolik etwa der drei Hörner für Wilfried Hillers Geburtsstadt Weißenhorn oder der zahlensymbolisch aufeinander folgenden 34 absteigenden Harfentönen berühren den Bereich des Nichthörbaren, den nur derjenige dechiffrieren kann, der die Partitur studiert und sich mit ihr und dem Komponisten befasst“. (Messmer 2014:173).

¹³³ Messmer belegt dies unter anderem an *Theresienstädter Tagebuch*, *Die Himmelsscheibe von Nebra*, *Aias* und *Schulamit*.

¹³⁴ Vgl. Messmer (2014:156).

¹³⁵ Hastetter (2006), Hastetter (2012a), Hastetter (2012b).

¹³⁶ Hiller, W. Ijob. Monodrama für einen älteren Tenor, eine SchauspielerIn, einen Vorleser, Schlaginstrumente, Klavier und Orgel nach „Die Schriftwerke“ verdeutscht von Martin Buber. Partitur (Schott), Mainz u. a. 1979.

¹³⁷ Vgl. Hastetter (2012a:117).

eucharistischen, kulturellen und eschatologischen Aspekten vor und zeigt überzeugend wesentliche Zusammenhänge zur Werkstruktur auf, belegt Parallelen zur Klangsprache Olivier Messiaens und ordnet das Werk in einen künstlerischen Gesamtkontext im Schaffen Hillers ein. Reiß (2012:13) bezeichnet diesen Ansatz als „naheliegend und plausibel“, hat sich Hiller doch seit Beginn der 2000er Jahre eingehend mit der Theologie Augustins beschäftigt, was zur Veröffentlichung seines Oratoriums *Augustinus* (2005) führte.

Hastetter (2012b) folgt einem ähnlichen Ansatz und diskutiert Hillers Werk unter dem Aspekt einer kontemporären ästhetischen Bibeldidaktik. Sie greift dabei einen von Umberto Eco vorgeschlagenen wissenschaftlichen Ansatz aus dem Bereich der Literaturanalyse auf, der besagt, dass jedem Kunstwerk eine dialektische Wechselwirkung von Form und Offenheit innewohne. Konkret gehe es dabei um die Frage, die Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer ein Kunstwerk größtmöglich mehrdeutig und vom aktiven Eingriff des Konsumenten abhängig sein kann, ohne aufzuhören, Kunstwerk *per se* zu sein.¹³⁸ Hastetter überträgt Ecos Ansatz und verbindet ihn mit Meurers Idee von Bibeldidaktik als ästhetischer Konstruktion.¹³⁹ Sie vertritt dabei die These, dass Hillers Werk *Der Sohn des Zimmermanns* konzeptionell von bisherigen oratorischen Kompositionen abweicht, weil Libretto und Komposition nicht mehr zwingend Verkündigung einer theologischen Wahrheit sind, sondern gezielt gegensätzliche Interpretationsspielräume für den Zuhörer lassen.¹⁴⁰

Dieser Ansatz steht in logischer Folge zu früherer Forschungsarbeit¹⁴¹, in der die Autorin geistliche Hoheliedversionen des 20. Jahrhunderts detailliert analysiert und Hillers *Schulamit* (1977-1993/2000) in die Tradition barocker Mysterienspiele einordnet und strukturelle Binnenbezüge zu Marc Chagalls fünf Bildtafeln *Cantique des Cantiques* in Nizza nachweist.¹⁴² Hastetter sieht Indizien, dass „in *Schulamit* die rein erotische Ebene des Textes

¹³⁸ Vgl. Eco, zitiert nach Hastetter (2012b:142). Das vollständige Zitat findet sich auf S. 26 dieser Arbeit.

¹³⁹ Vgl. Meurer (2004).

¹⁴⁰ Hastetters Arbeiten tangieren auch die von Borio (2009) aufgeworfene Frage nach einer möglichen Krise der Musikästhetik im 21. Jahrhundert: Nach Borio ist im 20. Jahrhundert durch die rapide Veränderung der Gesellschaft und ihrer Kommunikationsformen die Funktion der Musikästhetik als Mittler zwischen Philosophie und Musikwissenschaft verloren gegangen. Anthropologie und Semiotik begannen bei der Erklärung musikalischer Fakten mit der Ästhetik zu konkurrieren, Autonomie, Schönheit und die freie Subjektivität des Kunstwerkes gerieten dabei in den Hintergrund. Hastetters Analyse klammert in der Tat die Frage nach der ästhetischen Wirkweise von Hillers Werken konsequent aus. Glaubt man journalistischen Rezensionen (und hat man Hillers geistliche Werke selbst erlebt), ist es aber gerade die klangliche Ästhetik, die die Zuhörer in ihren Bann zieht.

¹⁴¹ Vgl. Hastetter (2006).

¹⁴² Damit streift sie eine nicht unwesentliche Frage in der Deutung der Werke Hillers, die erstaunlich oft von bildender Kunst inspiriert sind. In der Abendmahlszene von *Der Sohn des Zimmermanns* imitiert Hiller den formalen Aufbau des von Tilman Riemenschneider geschaffenen *Heilig Blut Altars* in Rothenburg ob der Tauber

auch musikalisch überstiegen wird, wie es einer traditionellen jüdischen Hoheliedauslegung entspricht. Über die Methode der Strukturanalogie setzt sie Hillers Werk darüber hinaus in Bezug zur mythisch-christologischen Hoheliedauslegung Bernhard von Clairvauxs und sieht ihre Annahme bestätigt, dass es möglich ist „auch bei einem postmodernen Werk, wie exemplarisch anhand der *Schulamit* vorgeführt, zur geistlichen Schriftauslegung des Hohenliedes vorzudringen, die in der Passion Jesu Christi ihren Ausdruck gefunden hat“.¹⁴³

Diesem Versuch einer theologischen Deutung von *Schulamit* wird durch Reiß (2011) jedoch vehement widersprochen. Hastetter komme „bei aller interpretatorischen Akribie und Fantasie letztlich nicht umhin, die theologische Schlüssigkeit dieser durch und durch sinnlich-erotisch intendierten Komposition in Zweifel zu ziehen.“¹⁴⁴ Mehr noch: „Eine derart strikte Orientierung am theologischen Erkenntnisinteresse scheitert allerdings in letzter Konsequenz an der sich diesem Interesse nicht fügenden Intentionalität des Werks“.¹⁴⁵

Auch Messmer verweist in diesem Zusammenhang auf die Problematik der Deutung von Hillers Werk unter theologischen Aspekten:

„[...] Wilfried Hiller ist Musiker und nicht Theologe. Allerdings ist für ihn Komponieren mehr als eine abstrakt-konstruktive Verbindung von Intervallschritten, Klängen und Rhythmen, wie es Eduard Hanslick als absolutes musikalisches Spiel beschrieb, auch mehr als ein Ausdruck von Emotionen im Sinn der Romantik oder – in gesteigerte Form – des Expressionismus, aber auch mehr als Programmmusik, die mit musikalischen Mitteln etwas darstellt oder illustriert.“¹⁴⁶

Hiller selbst äußert sich in einem Interview mit Hastetter diesbezüglich: „Solche Probleme habe ich immer wieder. Ich muss diese Fragen als Musiker lösen, da ich ja kein Theologe bin“.¹⁴⁷

musikalisch und nutzt ihn als Formvorlage für den Aufbau dieses musikalischen Satzes. Die Anordnung der Köpfe der dort dargestellten Apostel bilden eine liegende 8, was mathematisch als Symbol der Unendlichkeit gedeutet werden kann.

¹⁴³ Hastetter (2006:337).

¹⁴⁴ Reiß (2011:88).

¹⁴⁵ Reiß (2011:88).

¹⁴⁶ Messmer (2014:172f).

¹⁴⁷ Hiller im Interview mit Hastetter (Hastetter 2006:536).

3.3 Fazit und Relevanz für diese Arbeit

Der Gang durch die wesentliche bereits existierende Forschungsliteratur hat gezeigt, dass eine grundsätzliche musikwissenschaftliche Beschäftigung mit den geistlichen Werken Hillers bisher nicht stattgefunden hat. Während wesentliche Aspekte seines Schaffens für das Musiktheater diskutiert sind, was besonders der intensiven Arbeit von Reiß zu verdanken ist, fehlt die ganzheitliche Form der Betrachtung im geistlichen Spätwerk Hillers. Hastetters Untersuchung von *Der Sohn des Zimmermanns* unter bibeldidaktischen Aspekten ist zwar ein wertvoller Ausgangspunkt, sie ersetzt aber nicht die grundlegende musikwissenschaftliche Analyse des Werkes. Untersuchungen zu *Augustinus*, *Hoffnung*, und *Schöpfung* fehlen vollständig. Dies ist für die weitere Forschung insofern interessant, da Hiller selbst einen Zusammenhang von *Augustinus*, *Der Sohn des Zimmermanns* und *Hoffnung* bestätigt, der bisher noch nie untersucht wurde.¹⁴⁸ Da die geistlichen Werke Hillers¹⁴⁹ seit 2005 auch numerisch die Anzahl seiner weltlichen Kompositionen übersteigt, kann man auch davon ausgehen, dass hier ein Schwerpunkt seines künstlerischen Interesses liegt, sie sind damit gleichsam intrinsisch motiviert. Nimmt man die Äußerung Hillers über den inneren Zusammenhang zwischen *Augustinus*, *Der Sohn des Zimmermanns*, *Hoffnung* und *Schöpfung* als Grundlage weiterer Überlegungen, dann stellt sich die Frage, wie sich diese Werke in einen diesen Zusammenhang fügen, ob es Binnenreferenzen gibt, oder gar einen ganzheitlichen Zusammenhang.

3.4 Hermann Pfrogner

Obwohl Abschlussarbeiten eines Grundstudiums nur bedingt als Sekundärliteratur wissenschaftlicher Arbeiten zu Rate gezogen werden können, bildet die Arbeit von Eva Sindichakis hier eine Ausnahme, die als Ausgangspunkt erster Hintergrunduntersuchungen genommen werden soll. Sindichakis' Arbeit ist insofern bemerkenswert, da der Komponist im Gespräch mit ihr eine außerordentliche Nähe und sehr private Einblicke zulässt.

Sindichakis führt vier semi-strukturierte Interviews mit Hiller und seiner inzwischen verstorbenen Frau Elisabet Woska¹⁵⁰, die Ergebnisse sind zum Teil transkribiert, andere

¹⁴⁸ „Seit einiger Zeit plante ich, zusammen mit meinem Librettisten Winfried Böhm, meine Oratorien *Augustinus* und *Sohn des Zimmermanns* zu einer Trilogie zu erweitern“ (Hiller im Vorwort zu *Hoffnung*).

¹⁴⁹ Die Frage, ob diese Werke im eigentlichen Sinne „geistlich“ sind und was diese Annahme bedingt wird uns im Verlauf dieser Arbeit wieder begegnen.

¹⁵⁰ Die Interviews fanden am 7. Juli, 10./11. September und 9. Oktober 2005 statt.

Aussagen sind als Zitate in den Fließtext eingearbeitet. Das dritte Interview fand in Hillers Haus auf der Ägäisinsel Fourni statt. Dieses Refugium ist nur mit einfachen Fährverbindungen erreichbar, die so stark von den gegebenen Wetterbedingungen abhängen, dass eine An- oder Abreise oft tagelang nicht möglich ist. Der Aufwand, den Sindichakis betrieben hat, ist also beachtlich und die Tatsache, dass es ihr möglich war, den Komponisten mehrere Tage in sehr privatem Umfeld zu begleiten, macht ihre Arbeit zu einer interessanten Quelle.

Hiller bezeichnet in diesen Interviews die Musikphilosophie Hermann Pfrogners, bei dem er an der Münchner Musikhochschule Musikgeschichte und Akustik gehört hatte, als „wegweisend“¹⁵¹, dessen Ansatz sei aus seinem, Hillers, Musikverständnis nicht wegzudenken: „Die Musik hat die Aufgabe, den Menschen zu heilen, zu therapieren und zu harmonisieren.“¹⁵² Hermann Pfrogners von anthroposophischen Ideen geprägte Musiktheorie ist umstritten. Wenn wir aber davon ausgehen, dass sie wesentlichen Einfluss auf Hillers Kompositionsweise hat, erfordert dies eine Untersuchung.

In einem Gespräch mit dem Pianisten Stefan Abels beschreibt Hiller Hermann Pfrogner wie folgt:

„Er war einer der bescheidensten Menschen, die mir je begegnet sind. Sein großes Wissen nutzte er nicht egoistisch für sich. Er wollte es weitergeben, aber die meisten hat es leider nicht interessiert. Den Schulmusikern war es völlig gleichgültig, was er über Naturtöne oder über Bartók zu sagen hatte. Aber für mich war er neben dem Schlagzeuglehrer der wichtigste Lehrer, vor allem, weil er mir eröffnet hat, dass es etwas gibt, das man nicht in Noten ausdrücken kann, etwas zwischen und hinter den Noten, etwas zwischen und hinter den Tönen [...] Was er uns gebracht hat und was ich aufgesaugt habe wie ein Schwamm, davon zehre ich noch heute. Das war von 1963 bis 1968 an der Münchener Musikhochschule“.¹⁵³

In seiner letzten großen Veröffentlichung *Lebendige Tonwelt* (1976) stellt Pfrogner zunächst intensive Betrachtungen zur Entstehung der Tonsysteme Indiens, Chinas, Griechenlands und Arabiens an. Er liefert damit auch einen interkulturellen Ansatz, der sich später in Hillers Werken widerspiegelt.

¹⁵¹ Sindichakis (2005:34).

¹⁵² Sindichakis (2005:35).

¹⁵³ Hiller über Pfrogner (2014), in: Gespräch mit Stefan Abels, Internetquelle: <http://www.wilfried-hiller.de/ueber-pfrogner-orff-moderne-musik-und-dirigenten-2014>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

„Was mich auch faszinierte, war, dass in der asiatischen Musiktheorie die Tonleitern von oben nach unten gedacht wurden und nicht wie in Europa von unten nach oben. Darin spricht sich aus, dass dort die Musik von den Göttern, also aus dem Himmel kam, während sie später von der Erde und von den Menschen kam. Diese Deutung Pfrogners war schon sehr überzeugend. Die Kollegen und anderen Wissenschaftler haben ihn belächelt: ‚Das ist halt so ein verrückter Anthroposoph, den darf man nicht ernst nehmen.‘ In Wirklichkeit konnte man eigentlich nur ihn ernst nehmen und die anderen nicht. Er kam mir vor wie ein gelehrter Eremit“.¹⁵⁴

Pfrogners Arbeit „möchte der Klärung der inneren Verhältnisse zwischen Mensch und Tonsystem dienen“.¹⁵⁵ Seine Schriften setzen sich intensiv mit den anthroposophischen Ideen Rudolf Steiners auseinander, „ohne dessen auf ältesten Weisheitslehren der Menschheit fußendes [...] Menschbild“¹⁵⁶ sein Verständnis von Musik nicht denkbar sei. Pfrogner lehrte bis 1974 an der Münchner Musikhochschule, Anthroposophie, so Hiller, kam jedoch nicht in seinen Vorlesungen vor.

Wie prägend und fördernd Pfrogner für Hiller war, zeigt auch der folgende Aspekt:

„Pfrogner hat sich für die jungen Komponisten interessiert und hat jedes unserer Konzerte besucht. Er hat alles angehört und aus seinem reichen Erfahrungsschatz kommentiert, was dann für uns sehr fruchtbar war“.¹⁵⁷

Und weiter:

„Er sprach immer von seinem ‚Vortrag‘, er hat vorgelesen! Dann kamen Musikbeispiele, die er des öfteren verwechselte, aber das machte nichts, das gehörte auch dazu. Das Wesentliche der Musik hat er einem beibringen können, und das lernt man im normalen Musikunterricht nicht. [...] Durch ihn angeregt habe ich das gesamte Werk von Bartók studiert, was mich sehr beeindruckt hat. Besonders seine ‚Klänge der Nacht‘ sind ein kaum zu übertreffendes Meisterwerk. Natürlich war

¹⁵⁴ Hiller über Pfrogner (2014), in: Gespräch mit Stefan Abels, Internetquelle: <http://www.wilfried-hiller.de/ueber-pfrogner-orff-moderne-musik-und-dirigenten-2014>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

¹⁵⁵ Pfrogner (1976:9).

¹⁵⁶ Pfrogner (1976:10).

¹⁵⁷ Hiller über Pfrogner (2014), in: Gespräch mit Stefan Abels, Internetquelle: <http://www.wilfried-hiller.de/ueber-pfrogner-orff-moderne-musik-und-dirigenten-2014>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

vieles kryptisch bei Pfrogner, und manches hat man auch beim Nachlesen später nicht verstanden, aber die wiederholte Beschäftigung mit seinen Themen hat doch sehr viel gebracht. Durch ihn lernte ich außereuropäische Musiktraditionen kennen, besonders die nordindische mit ihren Ragas und deren Zusammenhang mit Planeten, aber auch die indonesische Gamelanmusik, und die Traditionen chinesischer und arabischer Musik“.¹⁵⁸

Heiner Ruland (2010) benennt in seinem Vorwort zur jüngsten Auflage von Pfrogners *Lebendiger Tonkunst* den Unterschied, den Pfrogner nach seinem Verständnis in dessen Zeit leistete:

„Tatsächlich scheint es mir mit Schriften über Musik so zu stehen, dass nicht sie das Geheimnis der Musik ‚lüften‘, sondern – wenn eine solche Schrift tatsächlich gelungen ist – *umgekehrt* die Musik den Verfasser dazu gebracht hat, sich selbst eines bestimmten, tiefen Menschseins-Geheimnisses das *in ihm selber* (wie in uns allen) unterbewusst ruhte, staunend *in sich* bewusst zu werden.“¹⁵⁹

Pfrogner Idee ist, dass die „musikalische Tonordnung [im Menschen] disponiert sei“ und „speziell in der Diatonik der Mensch sich auf eine ihm zunächst gegebene Weise in seinem Verhältnis zu sich und zur Welt erlebe.“¹⁶⁰ Als Beleg für diese These schlägt er einen Bogen zu Platos Idee der „Erschaffung der Weltseele“ als „Modell der Individualseele“ (*musica mundana; musica humana*)¹⁶¹ bis in seine Zeit.

„Mag in jenen altehrwürdigen Darlegungen mitunter auch ein guter Schuß abstrakter Spekulation stecken, irgendwo findet sich doch immer wieder ein konkreter Wahrheitskern, den es nur freizulegen gilt, um in der Sache einen Schritt weiterzukommen.“

¹⁵⁸ Hiller über Pfrogner (2014), in: Gespräch mit Stefan Abels, Internetquelle: <http://www.wilfried-hiller.de/ueber-pfrogner-orff-moderne-musik-und-dirigenten-2014>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

¹⁵⁹ Ruland (2010), in Pfrogner (1976/2010:XIII).

¹⁶⁰ Pfrogner (1976:507).

¹⁶¹ Pfrogner bezieht sich hier auf Schäfke, R. „Geschichte der Musikästhetik in Umrissen.“ (1964:24).

Bestätigt sieht er diese Vermutung damit auch in den Erkenntnissen der analytischen Psychologie C. G. Jungs und seiner Archetypenlehre.¹⁶² Musik, so Pfrogner mit den Worten Handschins (1948) sei „nicht der Tonvorrat unserer Instrumente, sondern sie ist etwas, das in uns lebt“.¹⁶³ Damit steht Pfrogner fest auf anthroposophischem Boden. Wer, so Ruland, eine Musikauffassung vertritt, „die die Quelle des Musikalischen ganz im Inneren, im Seelisch-Geistigen des Menschen sieht, dem muss folgerichtig auch *Anthroposophie* als ein heimatlicher Boden erkennbar werden.“¹⁶⁴ In seiner Intervalllehre bezieht sich Pfrogner damit auch direkt auf Steiner:

„Nicht beim ‚Bewußtsein‘ ist demnach anzusetzen, wenn man den ‚Grundlagen der Musik‘ auf die Spur kommen möchte [...], sondern Musik ist ‚Kunst des Ich‘, das – um es nochmals zu sagen – seinerseits eintaucht ins Unterbewußte und, sich bewegend in dessen letztlich im Sphärenharmonischen heimischen Gesetzlichkeiten, unbewusst erlebt, was aus dem Lebensbereich ins Seelische heraufschlägt, um das also im Seelischen Erlebte seinerseits dort umzuprägen in die jenen Gesetzlichkeiten gemäßen Töne und Intervalle. Natürlich gilt letzteres nicht bloß für das aus dem Lebensbereich des Seelischen Heraufschlagende, sondern ebenso für alles, was das Seelische selbst von außen oder innen erlebnishaft berührt.“¹⁶⁵

Die an dieser Stelle sicher notwendige Diskussion dieser These kann meine Arbeit nicht leisten. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch festzuhalten, dass die in Pfrogner (1976) dargelegten Gedanken Teil der Vorlesungen waren, die Hiller an der Münchner Hochschule gehört hat. Hiller hat diese Ausführungen nach eigenen Worten inspirierend empfunden, sich darin als Künstlerpersönlichkeit bestätigt gefühlt und Pfrogners Theorie ernst genommen.

Ein wesentlicher Teil von Pfrogners Denken ist dessen Verständnis von Intervallbezügen, die Ruland „ichhafte, neu errungene Intervallqualitäten“¹⁶⁶ nennt.¹⁶⁷ Pfrogner geht in seiner Kategorisierung der Intervalle von einem „allgemeinen Erlebnisharakter“ aus, in denen „der

¹⁶² Vgl. Jung, C. G. (1971:410).

¹⁶³ Handschin, J. (1948). *Der Toncharakter*. Zürich, S. 306; zitiert nach Pfrogner (1976: Vorspruch zum Buch).

¹⁶⁴ Ruland, in Pfrogner (1976/2010:XVIII).

¹⁶⁵ Pfrogner (1976:520). Der Begriff „Kunst des Ich“ stammt von Steiner. Pfrogner nimmt hier Bezug auf Steiner, R. (1914). 275/29.XII. S. 45.

¹⁶⁶ Ruland, in Pfrogner (1976:XIX).

¹⁶⁷ Die hier erfolgende Darstellung muss extrem verkürzt geschehen. Pfrogners wissenschaftliches Werk ist umfangreich und komplex. Die Zusammenfassung beschränkt sich daher auf die Aspekte der Intervallkategorisierungen und der Tonartenbezüge.

Mensch in den Intervallen von Prim bis Quart sich im Verhältnis zu seinem eigenen Innern erlebt, in den Intervallen von Quint bis Oktav in seinem Verhältnis zur Welt“.¹⁶⁸ Dieser Ansatz ist insofern wichtig, da ich von der Annahme ausgehe, dass sich diese Idee in Hillers Werken nachweisen lässt und ein durchgehender Aspekt seiner Kompositionsweise ist. Pfrogner belegt seinen Ansatz auf über hundert Seiten akribisch mit Tonbeispielen aus der Musikgeschichte¹⁶⁹. Erstaunlich ist, dass er dabei Intervalle nur als melodische Fortschreitung betrachtet, nicht als Zusammenklang. Seine Kategorisierung ist wie folgt:

Prim	„urtümlichste Verhältnis des Menschen zu sich selbst“ „innerlichste Ichbegegnung“	Ténor der gregorianischen Psalmodie, „Reperkussionsstrom“; Einleitende Tonwiederholungen protestantischer Kirchenlieder („Ein feste Burg“; „Sei zufrieden, mein Gemüte“; „Nun danket alle Gott“); Verdi (Othello, „Ave Maria“) Liszt (Christus, „Stabat mater“)
Oktave	“Ich“-Intervall par excellence” “Erlebnis innerer Aufrechtsbewegung” “ekstatisches Erhobensein”	Palestrina “Ascendo ad patrem meum” Lasso “Illumina oculos meos” J.N. David “Die beiden Blinden“
Quarte	„Intervall des Sichbesinnens“ „Denkbewegung“ „zur Wachheit aufrufendes Intervall“	Initia der Gregorianik („Scitote, quia Dominus ipse est Deus”) Hymnus “Veni creator spiritus” Haydn, Schöpfung (“Am Anfang schuf Gott“; „Es werde Licht“) Wagner, Meistersinger („Wach-auf Chor“)
Quinte	„Intervall der Hinwendung zum Anderen“ „Intervall der Anrede“ „Intervall der ersten positiven Kontaktaufnahme zur Umwelt“	Gregorianik Offiziums-Antophon „Hosanna filio David” Schein “O Lamm Gottes unschuldig“ Schütz „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“ Bach Johannespassion „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“
Große Sekunde	„Intervall innerer Regsamkeit“ „innere Sprechbewegung“ „sakrale Sprechsekunde“	Sprechgesang einer hebräischen Bibellesung Gregorianik Einstimmung auf das Pater Noster, Friedensgruß Lasso, Missa de Feria „Benedictus“ Scheidt “Lobet, ihr Himmel, den Herrn“ Strawinsky „Messe“ Sanctus
Kleine Sept	„Sich Behaupten gegenüber der Welt“ „frei mit der Sprache aus sich Herausgehen“	Bach Johannespassion, Jesus „Habe ich übel geredt, so beweise“ Mozart Don Giovanni, Leporello „Ah padron! Padron mio” Beethoven Fidelio, Leonoren-Arie, I. Akt, 2. Bild, Leonoren-Arie „Abscheulicher“ Wagner Tristan, Liebesbekenntnis I. Akt Berg Lulu; I. Akt, 1. Szene „Wach auf“; Orff Carmina burana Nr. 23 „Dulcissime”
Terzen und Sexten	“die unser innerstes Fühlen bevorzugt zum Ausdruck bringende Intervalle“	
Kleine Terz	„das zutiefst menschliche Intervall“ „verinnerlichstes Fühlen“	Schütz Lukaspassion „Das ist der Kelch“ Bach Matthäuspassion „Das ist das Blut“ Wagner „Parsifal“ Vorspiel Schubert „Gretchen am Spinnrad“ Hindemith Marienleben, II. Fassung, Pietà

¹⁶⁸ Pfrogner (1976:521).

¹⁶⁹ Vgl. Pfrogner (1976:521-628).

Große Sext	„Intervall der sich der Welt kundgebenden Liebe, des Liebesbekenntnisses in allen seinen Formen“ „Lebensfreude“ „Mit der großen Sext lassen wir unser Fühlen ohne jeden Rückhalt frei in die Welt hinausströmen“	Mozart Zauberflöte, Tamino “Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ Schumann Widmung, „Du meine Wonn“ Verdi Traviata, Trinklied des Alfredo „Libiamo“ Wagner Tristan II. Akt, 2. Szene „Isoldes Liebesruf“
Große Terz	„Auch die große Terz hat mit unserem innerlichsten Fühlen zu tun [...] in auswärtsgerichteter Hinkehr zu dem, was <i>um</i> uns ist.“	Schütz Lukaspassion „Das ist mein Leib“ Bach Matthäuspasion „Nehmet, esset, das ist mein Leib“ Wagner „Parsifal“ Vorspiel
Kleine Sext	„Mit der kleinen Sext lassen wir ebenfalls unser Fühlen hinausströmen, wenn auch nicht so leichtthin, wie bei der großen Sext.“	Wagner, Tristan I. Akt Lied des jungen Seemanns: „Sind's deiner Seufzer Wehen?“
Kleine Sekunde	„innere Bewegung“ „Schmerzsekunde“	Schütz „Auferstehungshistorie „Maria aber stund‘ für dem Grabe und weinete draussen“ Schubert „Gefrorene Tränen“ Schumann „Ich hab im Traum geweinet“
Große Sept	„Intervall übermächtigen Schmerzausbruches“	Wagner Tristan, I. Akt, Brangäne: „Oh höchstes Leid“
Tritonus	„Ausdrucksträger des Pandämoniums“ Ausdruck des Numinosen, „wenn dieses sich dem frevelnden Menschen auf eine ihn mit Tod und Verderben bedrohende Weise naht“ Sexualität und Egoismus	Machaut „Amour me fait desirer“ Gesualdo “Dolcissima mia vita” Bach Rezitativ “Ach, ich bin ein Kind der Sünden“ BWV 78 Bach Rezitativ Johannespassion „...aber das Fleisch ist schwach“

Tabelle 2: Intervallbeschreibungen nach Pfrogner (1976).

Besondere Aufmerksamkeit widmet Pfrogner dem Intervall der Quinte, welches er im Laufe seiner Schriften immer wieder neu beleuchtet,

„[h]aben wir doch seinerzeit die Quinte als das Intervall unseres primären Weltkontaktes, unseres erstmaligen wachbewußten Erkennens und Ergreifens der Welt kennengelernt [...] Als das Intervall primären Weltkontaktes ist uns die Quinte nicht zuletzt ja auch durch die vorzitierten Musikzitate ausreichend bestätigt worden.“¹⁷⁰

¹⁷⁰ Pfrogner (1976:620).

Unter Anlehnung an Steiners Idee der unterbewussten Beziehung von musikalischem Erleben und Atmung¹⁷¹ versucht Pfrogner einen „archetypischen‘ Bezug zwischen Atmungsprozeß und Quinte“¹⁷² nachzuweisen, der schon im indischen Tonsystem grundgelegt sei.¹⁷³

Diese Beziehungsbedeutung der Quinte weist Pfrogner wiederum an Beispielen aus der Musikkultur nach, unter anderem an Schumanns Vertonung von *Es war als hätt‘ der Himmel die Erde still geküßt*: „Schumanns Lied nach dem Text von Eichendorff ist in seinem Gesamtverlauf auf der Quintstufe H von E-Dur gewissermaßen wie ‚aufgehängt‘ [...] Die durchgehend primhafte Wiederholung dieses Quinttons H entspricht verinnerlichter Konzentration auf diese Quintbezogenheit.“¹⁷⁴ Quintbezüge dienten hier, so Pfrogner, der musikalischen Textausdeutung von erlebter Beziehung (Quinte fis“ – h „Himmel“, Quinte e“ – h“ „geküßt“).

Ruland unterstreicht die Bedeutung von Pfrogners Idee aus anthroposophischer Perspektive:

„Hier begann sich das Wesen Musik mit einem seiner tiefsten Geheimnisse, dem *Quintengeheimnis*, einem Menschen in der Weise zu offenbaren, dass er einfach von alledem absehen musste, was er einmal über Oberquint-Oberdominante und Unterquint-Unterdominante früher gelernt hatte. [...] Jetzt aber ging es nicht um ein solches Wissen, mit dem man ja auch viele interessante Werkbetrachtungen, musikhistorische Analysen und geistreiche philosophisch spekulative Analogismen zustande bringen kann: hier ging es um *das unmittelbare, vollmenschliche Erleben* dessen, was musikalische *Quint* ist, mit allen inneren und äußeren Konsequenzen, die sich daraus ergeben [...] Was Goethe einmal in Bezug auf die Farbenwelt das ‚sinnlich-sittliche Erlebnis‘ genannt hat, [...] genau das trat hier um die Mitte des 20. Jahrhunderts einmal in Bezug auf die Tonwelt in seiner ganzen inneren Gewalt in einem Menschen zutage [...]“.¹⁷⁵

Unter Bezugnahme von chinesischer Musiktheorie weist Pfrogner darüber hinaus tonalen Umfeldern „relative Helligkeitsgrade“ zu, wobei er innerhalb einer Quintenkette F-C-G-D-A-

¹⁷¹ Vgl. Pfrogner (1976:619ff); Steiner, 283/Fragenbeantwortung, 30. September 1920, S. 69.

¹⁷² Pfrogner (1976:620).

¹⁷³ Das von Pfrogner/Steiner durchgehend verwandte Begriffsfeld *Atmung* und *Atmungsprozeß* ist in seiner hier verstandenen Bedeutung komplex. Für das Verständnis im Sinne dieser Arbeit hilft es, wenn wir es als Beziehungsgeschehen oder Erleben eines *Umweltkontaktes* (Pfrogner 1976:625) deuten.

¹⁷⁴ Pfrogner (1976:625).

¹⁷⁵ Ruland, in Pfrogner (1976/2010:XIV).

E-H die Tonart F als die „relativ dunkelste“ und H als die „relativ hellste“ bezeichnet. Aus der vorgestellten Quintkette konstruiert er Intervallbezüge, die er in Beziehung zur anthroposophischen Lehre Steiners setzt:

		„H-Aspekt“	„F-Aspekt“
Aufrechtbewegung	Prim / Oktav	H-H	F-F
Denkbewegung	Quart	H-E	C-F
Sprechbewegung	große Sekund	A-H	F-G
Blutbewegung	kleine Terz	H-D	D-F
Atembewegung	große Terz	G-H	F-A
Drüsenbewegung	kleine Sekund	H-C	E-F
Reproduktionsbewegung	Tritonus	\ H-F /	

Tabelle 3: Nach Pfrogner (1976:616), Ergänzungen der Intervallbezeichnungen durch den Autor.

„Halten wir uns an die Symbolik Alt-Chinas, für die ‚Hell‘ ein Attribut von ‚Yang‘ und damit des *Männlichen* und ‚Dunkel‘ seinerseits ein Attribut von ‚Yin‘ und damit des *Weiblichen* ist, dann stände der links aufgeführte intervallische ‚H-Aspekt‘ im Zeichen des *Männlichen*, der rechts aufgeführte ‚F-Aspekt‘ im Zeichen des *Weiblichen*.“¹⁷⁶

Ruland würdigt besonders Pfrogners Auseinandersetzung mit der Musik Béla Bartóks, dessen Intervallgebrauch er als „melodisch variable Diatonik“ (Ruland 2010/XIX) bezeichnet. Auch hier liegt eine Verbindung zu Hiller, der Bartók stets als eines seiner musikalischen Vorbilder gesehen hat.

Auch astrologische Aspekte, die er aus der Erforschung nichteuropäischer Musiksysteme ableitet, bezieht Pfrogner in sein Denken ein: „Es mag für den an Tonsymbolik Interessierten von Bedeutung sein, daß nach der – richtiggestellten – Bezugsetzung von Tönen und Planeten durch Dio Cassius das A im Zeichen der Sonne, das H im Zeichen des Mondes steht [...]“.¹⁷⁷ Pfrogners Theorie strebt eine Synthese der Musiklehren Indiens, Chinas, Griechenlands und Arabiens an. Ziel ist, unter Bezugnahme der Lehren Steiners, der Nachweis einer universellen Wahrheit. Pfrogners enorme Leistung liegt in der detaillierten Darstellung nichteuropäischer

¹⁷⁶ Pfrogner (1976:616).

¹⁷⁷ Pfrogner (1976:560).

Musiktheoriesysteme, die er als der europäischen gleichwertig ansieht und einen völlig anderen Kosmos von Musikverständnis eröffnen. Es ist leicht nachzuvollziehen, dass Hiller von diesem enormen Wissen begeistert war und erklärt, unter anderem, den Einfluss außereuropäische Musik auf seine Kompositionen.

Pfrogner's Zielsetzung, Intervallbezügen und Tonarten eine universelle Bedeutung zuzuschreiben, die in jedem Menschen gleich wirkt, ist jedoch höchst problematisch. Pfrogner mischt musikwissenschaftliche Erkenntnisse mit weltanschaulichen Ansichten Steiners. Dies ist vor allem deshalb fraglich, weil Pfrogner die Schriften Steiners völlig unkritisch behandelt und dessen Ansichten als wissenschaftlich objektiv oder endgültig wahr ansieht. Diese Vermischung setzt sein insgesamt beeindruckendes Werk berechtigter Kritik aus.

Für die Betrachtung der Kompositionsweise Hillers ist dies jedoch unerheblich, denn Pfrogner leistet etwas, das Hiller inspiriert. Sein Musiktheorieverständnis ist assoziativ, es bietet einen formalen, in sich geschlossenen Rahmen von präexistenten Bedeutungen, es nimmt astrologische Phänomene ernst und verstärkt damit etwas, was in Hiller ohnehin angelegt war. Die Wahrnehmung und Darstellung außereuropäischer Musiksysteme als dem europäischen gleichwertige ist eine herausragende Leistung Pfrogner's, seine Auseinandersetzung mit Schönberg und Bartók leistet einen bedeutenden Beitrag zur musikwissenschaftlichen Forschung der 1960er Jahre.

Im Laufe meiner Betrachtungen werde ich immer wieder auf Pfrogner's Einfluss auf Hiller zurückkommen.

3.5 Annemarie Schimmel und Tarot

„Das magische Quadrat, die Tarotkarten, das sind auch solche Metaebenen in meinen Werken [...] Es sind die versteckten Geheimnisse meine Partituren. Das ist doch viel spannender, weil hintergründiger, als 12 Töne nach allen Regeln der Kunst zu organisieren. Wenn man dieses Bewusstsein für solche faszinierenden Zusammenhänge in der Welt hat, dann stellt sie sich für einen selbst auf einmal voller Bezüge und Zusammenhänge dar.“¹⁷⁸

Die Zuweisung von symbolischen Funktionen, Eigenschaften, Charakteren oder Qualitäten an Zahlen, die über deren numerischen Wert hinausgeht, ist seit frühester vorchristlicher Zeit Teil eines kulturellen Erbes, von religiösen Riten oder folkloristischen Brauchtums. Die Textexegese historischer oder religiöser Quellen bedarf ebenso eines grundlegenden zahlensymbolischen Verständnisses wie die Analyse der Musik des Barock.

Auch die Versuche einer Systematisierung der überlieferten semantischen Relevanz von Zahlen ist nicht neu. Petrus Bungus' monumentales Kompendium „Numerorum mysteria“ (1618) bildet bis heute eine der Grundlagen zur zahlensymbolischen Erforschung historische Quellen von der Antike bis zur Renaissance.

„Die besondere Relevanz des allegorischen Zahlenlexikons von Petrus Bungus besteht in der großen Anzahl ausgewählter Autoren (über 400), unter denen sich neben Theologen auch Philosophen, Historiker, Rhetoren, Dichter, Mathematiker, Musiktheoretiker, Mediziner, Astronomen und Kabbalisten befinden, und in dem für die Quellenselektion zugrundegelegten Zeitraum, der auch die Antike, das Spätmittelalter und die Renaissance umfaßt, so daß für künftige Untersuchungen potentieller zahlensymbolischer Strukturen in Werken der Literatur, Musik und Bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts erstmals eine umfassende und verlässliche Quellengrundlage und ein brauchbares hermeneutisches Instrumentarium vorliegt, das Extreme zahlensymbolischer Interpretationspraxis, naive Deutungseuphorie ohne Traditionskenntnis und blinden DeutungsPyrrhonismus gleichermaßen erschweren oder gar unmöglich machen dürfte.“¹⁷⁹

¹⁷⁸ Hiller, zitiert nach Adamski-Störmer (2014a:54).

¹⁷⁹ Bungus, P. (1599/1983:4f).

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Annemarie Schimmels (1984) „Das Mysterium der Zahl“. Schimmels Werk ist eine „völlig Neubearbeitung“¹⁸⁰ von Franz Carl Endres' „Die Zahl in Mystik und Glauben der Kulturvölker“, „die sich weitgehend auf das von Endres mitgeteilte Material stützt und dieses so weit wie möglich ergänzt“¹⁸¹. Schimmels Werk ist eine allegorische und emblematische Zahlenzyklopädie, die nicht wertet und nicht zu überzeugen sucht, es stellt lediglich zahlensymbolische Deutungen nebeneinander, auch wenn die Bedeutungen differieren.¹⁸² Dennoch finden sich erstaunliche Übereinstimmungen: „Trotz der Beschränkung auf mehr oder minder bekanntes Gebiet ist die Zahlensymbolik höchst mannigfaltig, zeigt aber durch die Kulturen eine erstaunliche Ähnlichkeit“.¹⁸³ Auf die Faszination für Zahlen weist, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, bereits Kalin (2014) hin. Aber auch Hillers spezifische Auseinandersetzung mit Schimmel (1984) im Rahmen seines Kompositionsprozesses ist belegt:

„Eines Tages war ich zuhause und habe Klavier gespielt, meine Frau hat gekocht und ich ging zu ihr in die Küche und sagte zu ihr, dass ich glaubte, der aggressive Eingangschor in meinem ‚Augustinus‘ sei zu lang. Daraufhin fragte sie mich, wie lang er denn sei. Ich zählte nach und stellte fest, dass er 354 Paukenschläge hat. Meine Frau meinte, ich solle mal bei Annemarie Schimmel und ihrer Zahlensymbolik nachsehen. Bei 354 stand aber nichts. Das ließ mich nicht ruhen.“¹⁸⁴

Eine ähnliche Faszination ist von Hiller für Tarot bekannt:

„Durch Michael Ende lernte ich Tarotkarten kennen, da seine Frau regelmäßig Tarotkarten gelegt hat. Die ersten 22 Karten der insgesamt 78 Tarotkarten sind die großen Arkanen, die großen Geheimnisse. Jede dieser Karten hat eine ganz bestimmte Bedeutung. Auch mein Lehrer Carl Orff verwendete das magische Quadrat der Tarotkarten. Für Orff war der Gaukler die wichtigste Tarotkarte, den er

¹⁸⁰ Schimmel (1984:9).

¹⁸¹ Schimmel (1984:9f).

¹⁸² Um einem möglicherweise falschen Eindruck vorzubeugen soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Schimmel seit 1970 als Professorin für Orientalistik und Indomuslimische Kultur an der Harvard University in Cambridge, MA (USA) lehrte und zu den herausragenden Wissenschaftlerinnen ihres Faches zählte. Mit über 100 wissenschaftlichen Publikationen hat sie wesentlich zum Verständnis Islamischer Kultur in der westlichen Welt beigetragen. Ebenso hat sie zur Rückert-Forschung einen bedeutenden Beitrag geleistet.

¹⁸³ Schimmel (1984:11).

¹⁸⁴ Adamski-Störmer (2014a:54).

in seinem ‚Astutuli‘ umgesetzt hat, und für Michael Ende war es die Karte des Magiers. Dem Gaukler ist im Tarot kurioserweise keine Zahl zugeordnet. Er symbolisiert hier gewissermaßen die Zahl Null.“¹⁸⁵

Auch für die Einbindung der Symbolik des Tarots in Hillers Kompositionsweise gibt es einen Beleg:

„Die Karte des Teufels ist nicht, wie Stockhausen immer behauptet hat, die 13., sondern die 15. Karte im Tarot. Daher spielt in meiner Oper ‚Der Flaschengeist‘ die 15 eine ganz zentrale Rolle.“¹⁸⁶

Der Verweis auf Orff und Stockhausen bezüglich der Tarotkarten wirkt zunächst überraschend. Von keinem Komponisten ist bekannt, dass Tarot einen Einfluss auf seine Kompositionsweise hatte. Hiller ist dieser Bezug aber offensichtlich wichtig. Meine Annahme ist, dass sich Hiller dadurch in eine Traditionslinie stellen möchte und seiner eigenen Verwendung von Tarotsymbolik als konstituierendes Element seiner Kompositionstechnik Gewicht verleihen möchte. In den nachfolgenden Werkbetrachtungen wird Hillers Anwendung dieser Zahlen- und Tarotkartensymbolik aufgezeigt und in der für den Komponisten charakteristischen Realisierung beschrieben.

3.6 Schulamit (1990)

Hillers Hoheliedvertonung *Schulamit* gehört zu den am besten untersuchten Werken des Komponisten. Hastetter (2006) und Reiß (2011) haben das Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet und diskutiert. Eine Wiederholung des im Forschungsbericht bereits gesagten soll hier nicht erfolgen, allerdings ist eine Ergänzung notwendig.

Reiß (2011:87) bezeichnet *Schulamit* (1977-1993/2000) als „eines der zentralen Werke Wilfried Hillers“. Sein Urteil erfolgt jedoch zur Zeit der Drucklegung seiner Untersuchungen und kann damit natürlicherweise die nach 2011 entstandenen Werke nicht in ein Urteil einbeziehen. Die Wirkung von *Schulamit* auf Hillers Kompositionen bleibt wahrscheinlich aber

¹⁸⁵ Adamski-Störmer (2014a:53).

¹⁸⁶ Adamski-Störmer (2014a:53).

auch in der Zeit nach 2011 bestehen. Eine erste Sichtung der geistlichen Werke Hillers lässt die Annahme zu, dass *Schulamit* eine Art Prototyp für seine seit 2005 entstandenen Kompositionen darstellen könnte. *Schulamit* könnte sogar als Eröffnung eines Rahmens geistlicher Werke gesehen werden, der sich mit *Dawid* (2019 – bisher nicht uraufgeführt) schließen soll. Diese Entwicklung konnten weder Hastetter noch Reiß vorhersehen, daher muss ihre Forschung ergänzt werden.

„Das Stück ist eine Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht. Wäre ich ein Maler, ich würde wie Klimt, Balthus oder Leonor Fini nur Frauen darstellen. Da ich Musiker bin, huldige ich ihnen auf meine Weise.“¹⁸⁷

Reiß (2011), Reiß (2012), Grandjean-Gremminger (2012) und Golch (2014) kommen unabhängig voneinander zu dem Schluss, dass in Hillers Werken stark autobiographische Bezüge zu finden sind. Es gehöre sogar „zum Spezifischen von Hillers Kompositionsweise“, dass dieser „seine Werke immer wieder in autobiographische Verweisungsstrukturen einbettet, allerdings niemals platt vordergründig und direkt zugänglich, vielmehr mit ästhetischen Umwegen, die die privatistische Ausschachtung stilsicher verhindern“.¹⁸⁸ Eine solche ästhetische Irreführung ist damit vielleicht das oben genannte Zitat, denn *Schulamit* ist, neben einer generellen „Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht“ eine zutiefst persönliche Auseinandersetzung mit einer Lebensphase, die Hiller nie losgelassen hat und die er in vielen seiner Kompositionen wieder aufnahm.

Die Widmung des Werkes, das „der ewigen Schulamitin zugeweiht“¹⁸⁹ ist, und die Konzeption des Werkes um einen Zentralton H weist auf eine zutiefst persönliche autobiographische Erfahrung Hillers hin. H dient somit nicht nur der formalen Konstitution des Werkes, es ist auch nach Hillers eigenen Angaben der erste Buchstabe eines weiblichen Vornamens. Die tonale Struktur des Werkes wird damit zur Chiffre, die Widmung verklärt die unbekannte weibliche Widmungsträgerin zum absoluten Leitbild der verführerischen Frau schlechthin, auf die Hiller in späteren Werken immer wieder zurückkommt und verweist.

Hillers Praxis, Namen zu chiffrieren oder zu zitieren ist im Forschungsbericht bereits weitgehend dargestellt und findet sich vielfältig in seinen Werken (A=Augustinus; CHAG =

¹⁸⁷ Hiller im Programmheft zur Uraufführung der Neufassung im Stadttheater Hildesheim, zitiert nach Reiß (2011:90).

¹⁸⁸ Reiß (2012:8).

¹⁸⁹ Hiller, *Schulamit*, Partitur.

Chagall; Es-As-C-H-A = Hiller). Offenkundig gibt es aber über die werkspezifischen Chiffren noch ein System übergeordneter Chiffren, die für Hillers Kompositionstechnik grundlegend sind. Dazu gehört der Ton H als Referenz eines autobiographischen Erlebnisses, das ihn offensichtlich zeitlebens nicht losgelassen hat. Auch in *Eduard auf dem Seil* beschreibt Hiller die lebenslange Wirkung der stürmischen Jugendliebe Eduard Mörikes zu Maria Meyer, die der Dichter künstlerisch in der fiktiven Figur der Peregrina aufarbeitet. Auch hier finden sich versteckte Hinweise darauf, dass Hiller sich mit Mörike identifiziert.¹⁹⁰ In Hillers Liedzyklus *Du meine heilige Einsamkeit* (2009) finden sich mehrfach Verweise auf den Ton H, zuletzt im Schlussston. Diese Erweiterung des Forschungsberichts ist an dieser Stelle wichtig, weil ich mich in den kommenden Untersuchungen auf *Schulamit* beziehen werde.

Auch ergeben sich durch die nähere Beschäftigung mit dem Werk Hinweise darauf, dass Hiller bestimmte Instrumentenkombinationen als Chiffren in seinem geistlichen Oeuvre verwendet und diese Praxis in *Schulamit* begründet liegt. Reiß (2011) verweist bereits darauf, dass Hiller Flöte und Harfe in *Schulamit* explizit als „die instrumentalen Symbole für Mann und Frau“ nutzt.¹⁹¹

„Die Musik illustriert hier als Klangbild die erotische Situation. Schon allein durch den Gebrauch von Harfe und Flöte wird die Beziehung der Liebenden in ein instrumentales Spannungsverhältnis übersetzt. Zudem erhält das Intervall, an sich ohne inhaltliche Bedeutung, durch die Konnotation, die Hiller seinem Erklingen beigibt, Konkretheit und Inhalt.“¹⁹²

Die Ambiguität der Verführerin in *Schulamit* zeigt sich in der Einbeziehung einer mythischen Frauenfigur:

„Dass es Hiller mit der ‚Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht‘ und der Huldigung an die ‚ewige Schulamitin‘ auf seine Weise ernst meint, unterstrich er mit der Integration der Lilith-Figur. Dass er keinesfalls etwas Abstraktes oder Harmloses mit dieser Frau verbindet, ergibt sich zwangsläufig aus dem alle Grenzen sprengenden Charakter Liliths [...] Lilith ist in der jüdischen Kabbala die Verführung

¹⁹⁰ Reiß (2012) hat hier bereits auf die Verbindung der Peregrina-Szene zu *Schulamit* und der Namenschiffre Es-As-C-H-A in der Orgeltoccata der 2. Szene hingewiesen (vgl. Reiß 2012:223).

¹⁹¹ Hiller *Schulamit*. Lieder und Tänze der Liebe, Booklet der CD, Wergo, 1996, S. 4. Zitiert nach Reiß (2011:97).

¹⁹² Reiß (2011:99)

der Männer. Sie wird als Dämon verteufelt und als Nachtgespenst zur tödlichen Gefahr für den Mann.“¹⁹³

Damit ist meiner Annahme nach bereits 1990 eine Figurenkonstellation angelegt, die Hiller in *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* wieder aufgreift. Diese Entwicklung konnten Hastetter und Reiß nicht vorhersehen. Eine eingehende Untersuchung soll meine Annahme prüfen.

¹⁹³ Reiß (2011:104)

II. Systematische Untersuchungen

4. Werkbetrachtungen

4.1 Augustinus (2005)

„Mit Michael Ende teilte Hiller die Verehrung des heiligen Augustinus. Schon in Endes Unendlicher Geschichte findet sich ein zentraler Satz des Augustinus: ‚Tu, was du willst‘“.¹⁹⁴

Mit dem Jahr 2004 beginnt eine neue Phase im kompositorischen Schaffen Wilfried Hillers, in der er sich verstärkt geistlichen Themen zuwendet. Dies ist insofern erstaunlich, weil ein geistliches Frühwerk Hillers im Prinzip nicht existiert. Mit *Ijob* (1979) und *Schulamit* (1990) liegen zwar zwei Werke vor, die Stoffen des Alten Testaments entstammen, allerdings geschieht die Auseinandersetzung nicht mit der expliziten Absicht, geistliche Musik zu komponieren.¹⁹⁵ Hillers öffentlich gemachter Missbrauch als Schüler eines katholischen Internats hat sicherlich die distanzierte Haltung zu kirchlichen Themen befördert. Was den Sinneswandel im Jahr 2004 letzten Endes ausmacht, wissen wir nicht. Da Augustinus eine Auftragskomposition ist, liegt es nahe, dass der Anstoß extrinsisch erfolgte: mit der Edith-Haberland-Wagner-Stiftung der Augustiner-Brauerei München und der Augustinum-Stiftung München fungieren zwei Institutionen als Auftraggeber, die den Heiligen im Namen führen. Denkbar ist allerdings auch eine intrinsische Motivation des Komponisten und eine nachträglich erfolgte Einbeziehung der Auftraggeber, um das Projekt finanziell zu realisieren. Biographische Bezüge finden sich in der Funktion Augustins als Namenspatron von Hillers Vater August und der Verehrung des Komponisten für den ehemaligen Intendanten der Bayerischen Staatsoper („mein größter Förderer“¹⁹⁶), August Everding (1928-1999).

Die Vielzahl an wissenschaftlichen Publikationen zu Augustinus als Kirchenlehrer ist kaum überschaubar und noch weniger hier darstellbar, wichtige Beiträge zum Verständnis des Kirchenvaters leistet im deutschsprachigen Raum u. a. das Zentrum für Augustinus-Forschung

¹⁹⁴ Reiß (2011:133). Reiß nimmt hier Bezug auf ein Gespräch Hillers mit Regine Koch, vgl. Programmheft der Orff-Festspiele in Andechs 2008, S. 20.

¹⁹⁵ Die unterschiedlichen Deutungsweisen von *Schulamit* durch Hastetter (2006) und Reiß (2011) wurden bereits erörtert. Reiß' Argumentation ist hier überzeugender.

¹⁹⁶ Hiller, Interview von Richard Eckstein, Programmheft zur Uraufführung, S. 6.

an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Jenseits aller an dieser Stelle ausgelassenen und sicher hilfreichen Erörterung historisch-wissenschaftlicher Erkenntnisse über Augustins Leben ist jedoch letztlich das Bild, das Hiller von Augustinus hat, entscheidend für die Konstruktion des Werkes:

„Allzu viel weiß man eigentlich nicht über diesen im Jahr 354 nach Christus in Nordafrika geborenen Heiligen – sieht man von dem ab, was er, dessen römischer Name Aurelius war, in seiner zwischen Biografischem und Weltanschaulichem beständig hin- und her wechselnden Lebensbeichte, den *Confessiones*, selbst berichtet. Während sein Vater noch Heide war, erzog ihn seine Mutter Monnica im christlichen Glauben. Aus dem Zusammenleben mit einer Frau (ihr Name ist nicht überliefert, Librettist und Komponist nennen sie Stella), von der er sich auf Betreiben seiner Mutter 385 trennte, ging ein Sohn, Adeodatus, hervor. 396 zum Bischof von Hippo geweiht, erstreckt sich seine Wirksamkeit in Windeseile bis über die Grenzen seines Bistums. Durch seine unermüdliche Auseinandersetzung mit den einzelnen theologischen Strömungen der Christenheit seiner Zeit wurde Augustinus zum Mittelpunkt der afrikanischen, bald der gesamten abendländischen Kirche: eine Identifikationsfigur, deren Gedankenkraft noch heute eine Herausforderung darstellt.“¹⁹⁷

In einer im Programmheft zur Uraufführung abgedruckten Email vom 14. Juli 2014 skizziert Librettist Winfried Böhm drei grundsätzliche Themen, die das Werk bestimmen sollen:

Erstens der Begriff der *scala mystica* als „Aufstieg von der vergänglichen und trügerischen Sinnlichkeit zur unvergänglichen Idealität“.¹⁹⁸ Dieser Dichotomie werden durch Böhm „Begriffspaare“ zugeordnet, die eine Bewegung hin zu einem veränderten Zustand ausdrücken: von Verwirrung zur Ruhe, von Zerstreutheit zur Sammlung, von Zweifel zur Wahrheit, von Unsicherheit zur Gewißheit, von Begierde nach Lust (*cupiditas*) zur Sehnsucht (*desiderium*) nach dauerhaftem Glück, von zweifelnder Vernunft zu gewissem Glauben.¹⁹⁹

Zweitens die Suche nach der *vita beata*, einem, so Böhm, „geglücktem Leben“, welches „am Ende getrost zur Ruhe finden kann“. Böhm ordnet auch diesem Punkt Begriffspaare zu: „Wahres Glück“ und Beständigkeit, „Glück der Seele“ und „Freude an Wahrheit“ (= Gott),

¹⁹⁷ Richard Eckstein, in: Programmheft zur Uraufführung, S. 6.

¹⁹⁸ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

¹⁹⁹ Vgl. Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

äußerliche Suche nach Glück (foris) und eine nach Innen gerichtete Suche (in interiore homine).²⁰⁰

Als dritten Aspekt nennt Böhm die augustinische Gnadenlehre: „Nichts kann der Mensch allein aus sich selbst hervorbringen; alles ist immer auch (unverdiente) Gnade und Geschenk von anderen, insbesondere natürlich von Gott“.²⁰¹

Böhm skizziert aus dieser von ihm als „neuplatonisch-christliche Mixtur“²⁰² bezeichneten Idee eine vorläufige Gliederung der Szenenfolge:

„Daraus ergibt sich mit gewisser Stimmigkeit und Notwendigkeit die (noch nicht ganz endgültige) ‚Gliederung‘ bzw. die Szenenfolge unserer Oper.

- 1) Die Eingangsszene mit der (verwirrenden) Götterverehrung und der (zerstreuten) Anrufung der Götzen unserer Laster und Eitelkeiten.
- 2) Das in die Gegenrichtung weisende und besinnliche Gebet der Monnica.
- 3) Die die Sinnen- und Fleischeslust verherrlichende Szene der Stella.
- 4) Die Doppel-Szene über die Eitelkeit des karrieresüchtigen Rhetors und die ernüchternde Begegnung mit dem Bettler (Monnica: ‚Vor Gott sind wir alle Bettler‘) sowie die Szene des skeptischen Zweiflers mit dem ‚tolle-lege‘-Ende Adeodats (und der Hinwendung zur Innerlichkeit).
- 5) Die Soliloquium-Musik als Spiegelung des In-sich-Kehrens.
- 6) Die Cassiacum-Discussion über das Glück: ‚Was ist das Glück‘?
- 7) Der große Traum der Monnica (scala mystica, Zeit und Ewigkeit) mit dem Preis der Liebe.
- 8) Die Erkenntnis von der ‚Gnadenhaftigkeit‘ des Menschen und vom Geschenkcharakter unseres Gelingens.
- 9) Die Schlußszene mit Bußpsalmen, kriegerischem Vandaleneinfall, Lobpreis Gottes (in ‚allen Sprachen‘)“.²⁰³

Böhms schlüssig skizzierte Szenenfolge ist offensichtlich nicht unbeeinflusst von der Ausstellung eines Bilderzyklus, den der in Würzburg lebende Künstler Wladimir Petrichev am 25. Oktober 2003 bei der Jahresvollversammlung der Gesellschaft zur Förderung der

²⁰⁰ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²⁰¹ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²⁰² Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²⁰³ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 12.

Augustinus-Forschung aus- und vorgestellt hat. Böhm, als Mitglied der Gesellschaft zur Förderung der Augustinus-Forschung, hat diesen wahrscheinlich gesehen, denn Hiller bedankt sich am 17. November 2004 bei ihm für die „Zusendung der Bilder“²⁰⁴ und zeigt sich ebenso überrascht: „Gestern nachmittag war Deine Post im Briefkasten. Vielen Dank. Die Bilder von Vladimir Petrichev gefallen uns ausgezeichnet. Verblüffend, daß so viele unserer Szenen sich auch dort wiederfinden“.²⁰⁵

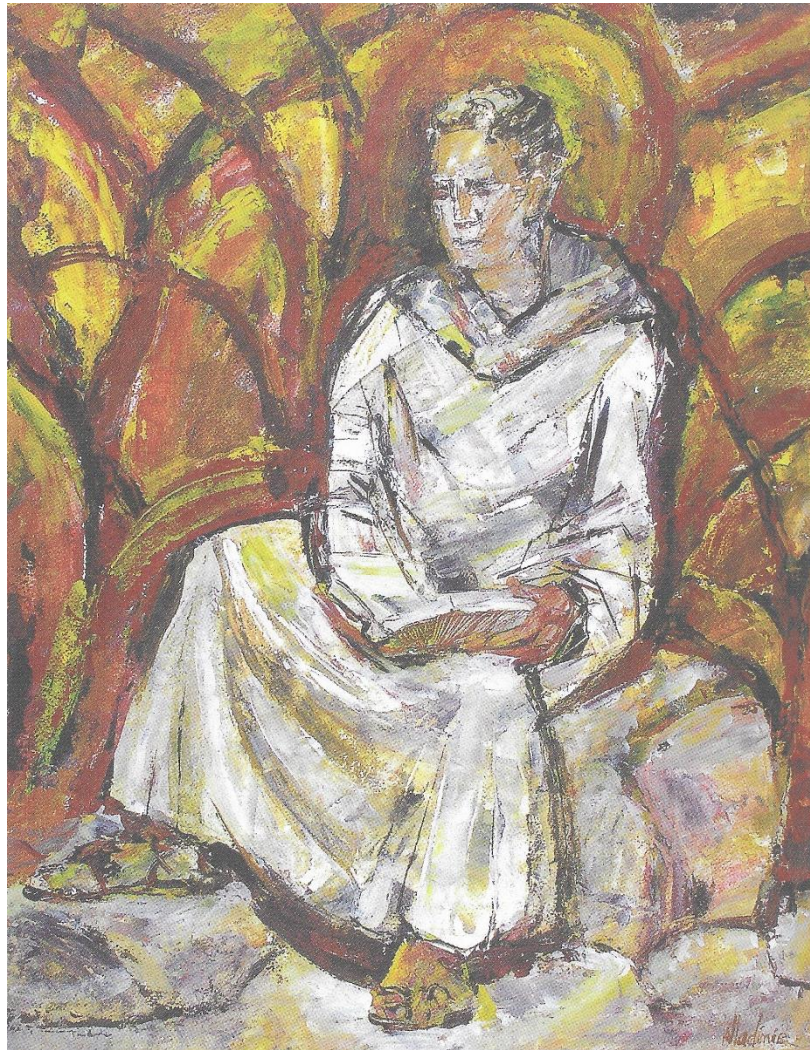


Abbildung 1: Wladimir Petrichev (*1967): Nimm, lies! – Die Lektüre von Röm13,13 (2003).

Damit existiert eine Beziehung zwischen der Textschicht der Komposition und einer anderen medialen Repräsentation.²⁰⁶

²⁰⁴ Petrichevs Bilder sind inzwischen im Schwabe-Verlag veröffentlicht: Augustinus in Bildern, Szenen aus dem Leben des Kirchenvaters von Wladimir Petrichev. Schwabe (2005).

²⁰⁵ Hiller, Fax an Böhm vom 17. November 2004, abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung, S. 13.

²⁰⁶ Danuser, 4. Modus: Intermedialer Kontext.

Auch die Frage der Gattungsbezeichnungen in Hillers geistlichem Werk wird im späteren Fortlauf der Arbeit eine Diskussion erfahren müssen, die bereits hier anklingen soll. Böhm bezeichnet das entstehende Werk zunächst als „Oper“, Hiller ist bei dieser Frage eher ausweichend:

„In Anbetracht der verschiedenen Klanggruppen, drei Vokalsolisten, acht Instrumentalisten, den Singphonikern und dem Chor der Lukaskirche, hat sich als Titel Augustinus – ein klingendes Mosaik herauskristallisiert., wodurch das Stück und sein Genre wohl am treffendsten charakterisiert werden. Im Hinterkopf hatte ich die mittelalterlichen Mysterienspiele. Dieser Tradition fühle ich mich verbunden – nicht zuletzt aufgrund meiner Verbindung zu Carl Orff.“²⁰⁷

Gegen den Gattungsbegriff *Oper* spricht auch, dass die Lukaskirche in München-Lehel offensichtlich schon vorab als Ort der Uraufführung feststand, denn Hiller hatte sich im Vorfeld intensiv mit der Akustik des Raumes beschäftigt:

„Mich hat diese Kirche, in der ich frühe einige Konzerte gehört habe, schon seit langem fasziniert. Ich finde, in diesem sakralen Raum lassen sich herkömmliche Konzerte so gut wie nicht realisieren, da sich die einzelnen Klanggruppen ständig überlagern. [...] Ich wollte nun speziell für diese Akustik mit ihren acht bis neun Sekunden Nachhall etwas schreiben – quasi, um aus der Not eine Tugend zu machen. Zudem wird auch eine Besonderheit in der Lukaskirche, die hohe Empore, als Ort für den Chor miteinbezogen. Die Solisten sind vorne am Altar platziert, wodurch eine unglaubliche Klangwirkung entsteht.“²⁰⁸

Durch die Trennung des Ensembles im Kirchenraum erzeugt Hiller zwei Orte musikalischer Handlung: Während Pauken, Roto-Toms, zwei Tomtoms, große Trommel und Chor auf der Empore platziert sind, befinden sich alle solistischen Sänger, Flöte, Violine, Diskant-Zither, Harfe, großes Schlagwerk im unteren Kirchenraum.

Bespielungen eines Kirchenraums auf diese Art erinnern stark an Benjamin Britten's 1962 uraufgeführtes *War Requiem* op. 66. Britten nutzt die räumlichen Gegebenheiten der wieder

²⁰⁷ Hiller, Interview von Richard Eckstein, Programmheft zur Uraufführung, S. 9.

²⁰⁸ Hiller, Interview von Richard Eckstein, Programmheft zur Uraufführung, S. 8.

aufgebauten Coventry Cathedral, um die in seiner Komposition verwendeten Textelemente des lateinischen Requiems und der neun Gedichte des englischen Lyrikers Wilfred Owen (1893-1918) musikalisch gegenüberzustellen und zu vereinen. Höhepunkt des Werkes ist die Zusammenführung aller Klanggruppen im Schlusssatz *In paradisum*. Auch Hillers Schlusssatz *VII Mors* entspricht diesem Prinzip und bildet damit eine musikästhetische Relation zu Britten²⁰⁹: Empore und Kirchenraum vereinen sich zu einem großen Klangraum.

Augustinus ist im Werk nicht personifiziert, sondern wirkt lediglich in der Betrachtung seiner Lehre, die durch sechs Männerstimmen (Voces) ausgedrückt werden. Hiller entwickelt damit ein Prinzip weiter, das er bereits in seiner Oper *Der Rattenfänger von Hameln* begonnen hat. Auf die Nutzung von präexistenten Konzepten in Hillers geistlichem Spätwerk werde ich später zurückkommen. Mit Monnica (Mutter des Augustinus) und Stella (Geliebte des Augustinus) stellt Hiller, auch eine Anlehnung an den Rattenfänger, zwei allegorische Frauengestalten gegenüber. Auch dieses Prinzip der Darstellung von Allegorien durch Frauengestalten soll zu einem späteren Zeitpunkt besprochen werden.

4.1.1 (I) Pantheon

Die Eröffnungsszene spielt im römischen Pantheon. Hier erklingt eine Kakophonie simultaner Götterverehrung: „Magna est Roma! Magni sunt dei tui“.²¹⁰ Vorherrschender Ton ist das konstante a, ein ostinates Paukenmotiv spielt diesen Ton 358 Mal. Zählt man die Tonwiederholung ab dem eigentlichen Beginn des Werkes, der durch den Choreinsatz definiert ist („Magna est Roma“) ergibt sich hier die Zahl 354, das Geburtsjahr Augustins. Bereits in *Eduard auf dem Seil* (1998/99) nutzt Hiller einen ostinaten Liegeton e als Verweis auf den Namen der Titelfigur²¹¹, die Eröffnung des Augustinus hat damit offenbar ein Vorbild. Der musikalische Verlauf ist statisch, eine harmonische Entwicklung findet eigentlich nicht statt. Neben dem Tribut an die Problematik des akustisch trägen Kirchenraums in St. Lukas kann dies jedoch auch als musikalische Ausdeutung der Banalität des hier dargestellten römischen Götzendienstes verstanden werden kann. Diese gewollte Intention zeigt sich auch in Hillers Motivik, die sich aus einem Ruf im Kleinterzraum a‘-c‘‘ entwickelt und danach den Tonraum systematisch erweitert, ohne je eine komplexere Melodik zu entfalten. Dreiton-, Vierton- und Fünftonmotive wechseln sich mit skandierenden Tonwiederholungen ab, Anklänge an eine Litanei („Jupiter sei Dank!“) wirken bewusst plump gestaltet, wesentliche Teile des Satzes

²⁰⁹ Danuser, 3. Modus: Intertextueller Kontext.

²¹⁰ Hiller, *Augustinus*, I Pantheon, Partitur S. 1ff.

²¹¹ Danuser, 3. Modus: Intertextueller Kontext.

bestehen lediglich aus rhythmisiertem Sprechgesang. Die Verwendung der übermäßigen Sekunde $gis' - f^\sharp$ vor Ziffer 2 gibt der Melodik eine exotische, orgiastische Farbe. Einzig die Anrufung an Ceres, der römischen Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit ist mit einem Melisma versehen, was den bacchisch-orgiastischen Charakter der Szene besonders unterstreicht. Die Szene erfährt eine Steigerung durch die ab Ziffer 12 wieder einsetzenden Tomtoms, die, anders als zu Beginn, nicht mehr lediglich Einwürfe, sondern einfache, komplementäre ostinate Rhythmen spielen. Diese Überlagerung erzeugt Verdichtung, besonders, wenn ab Ziffer 15 der Eingangsschor, nun im *fff* wiederholt wird. Hiller fügt dieser Eingangsszene keine Melodie- oder Harmonieinstrumente hinzu, alle Perkussionsinstrumente sind Trommeln (Fellinstrumente), was als Ausdruck der Banalität des Geschehens verstanden werden kann.

13

15

fff

Ma - gna est Ro - ma! Ma - gni sunt

Ma - gna est Ro - ma! Ma - gni sunt

Pauken

fff

Roto-Toms

fff

Schl. z.

2 Tomtoms

Gr. Tr.

fff

Auf der Empore

CHOR

S.

A.

T.

B.

de - i tu - i! Ma - gna est Ro - ma! Ma - gni sunt de - i tu - i!

de - i tu - i! Ma - gna est Ro - ma! Ma - gni sunt de - i tu - i!

Pauken

Roto-Toms

Schl. z.

2 Tomtoms

Gr. Tr.

Auf der Empore

CHOR

S.

A.

T.

B.

Abbildung 2: Hiller, Augustinus, S. 13, „Magna est Roma“.

In den Tumult der Götzenanbetung mischt sich ab Ziffer 7 die mahnende Stimme der Monnica, deren Bekehrungsversuche wie ein sinnlos schreiendes Ansingen gegen die götzendienenden Römer wirkt:

„Eure Götter kennen Euch nicht. Ihr seid ihnen fremd. Von ihnen kommt kein Glück. Nur Christi Blut wäscht euch rein. Das Blut der Tieropfer befleckt. Es gibt nur einen Gott. Er hat uns geschaffen als seine Kinder! Er liebt uns.“²¹²

Monnicas Gesang entspringt im Wesentlichen dem gleichen motivischen Kern wie „Magna est Roma“ und bildet damit einen Ko-Text²¹³: nach einer fallenden kleinen Terz folgt ein Ganztonaufstieg. Im Gegensatz zum Ursprungsmotiv wird Monnicas Rede jedoch komplex und hochdramatisch weiterentwickelt: Der Ambitus von g‘ bis h‘, große Intervallsprünge und plötzliche Lagenwechsel, überwiegend syllabische Textführung, und eine deklamatorische, nicht melodiöse Stimmführung erzeugen eine unruhige Gesangslinie, die das emotionale Aufgewühlt-Sein Monnicas ausdrückt. Ihre Rede bildet mit textausdeutender Motivik einen klaren Kontrast zur uninspirierten Götzenanbetung, gegen die sie ansingt:

In Ziffer 12 („Nur Christi Blut wäscht Euch rein“) umsingt die Melodie den Ton e‘ der sich, durch einen Sprung abwärts zum a‘, beim Wort „rein“ als reine Quinte etabliert:



Abbildung 3: Hiller, Augustinus I, S. 10, „Nur Christi Blut wäscht Euch rein“.

Als tonales Material wird auch hier die Kombination aus Kleinterz und Ganztonschritt wieder aufgenommen. Kontrastierend dazu wird der Gegensatz vertont: „Das Blut der Tieropfer befleckt“. Die reine Quinte im Ursprungsmotiv wird hier gleich doppelt vermindert: nach oben im Intervall e‘ – b‘ und nach unten im Intervall es‘ – a:

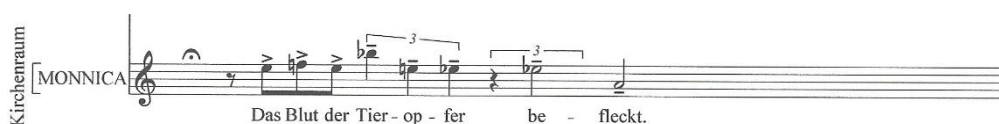


Abbildung 4: Hiller, Augustinus I, S. 10, „Das Blut der Tieropfer befleckt“.

²¹² Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 6ff.

²¹³ Danuser bezeichnet als Ko-Text die (kontrastierende) Beziehung eines Textteils zu anderen desselben Textes.

Dem textlichen Gegensatz „rein-befleckt“ steht damit der musikalische Gegensatz „reine Quint – verminderte Quint“ gegenüber. Die Idee des Quintklangs als Ausdruck von Beziehung geht auf Pfrogner (1976) zurück, dieser bezeichnet die Quint als das „Intervall der Hinwendung zum Anderen“²¹⁴. Die musikalische Idee der Quinte als Ausdruck von „Reinheit“ in einer Gottesbeziehung wird auch beim zweiten Einwurf Monnicas wiederaufgegriffen. Nach der a-moll zugeordneten Quinte a'-e'', die aus textlichen Gründen als Christusbeziehung gedeutet werden kann, ist die Gottesbeziehung als Quinte h'-fis'' ausgedrückt:



Abbildung 5: Hiller, Augustinus I, S. 11, „Es gibt nur einen Gott... Er liebt uns“.

Die im ganzen Werk angelegte Dichotomie „Verwirrung“ versus „Suche nach Ruhe in Gott“ erfährt hier eine besondere Ausdeutung: Monnicas kurze Rede ist dreiteilig angelegt. Die chromatisch-diatonisch absteigende Linie von „Es gibt nur einen Gott“ und die Zusage „Er liebt uns“ füllen den tonalen Raum einer Achse h'-fis'' – h''. Die chromatisch-diatonisch wechselnde Linienführung erzeugt Ruhe und Sicherheit. Der Mittelteil beschreibt den Menschen als Geschöpf Gottes, als Kind, und drückt dessen Verwirrung und Suchen aus. Auffällig ist hier besonders der extreme Intervallsprung g' – h'', der der Stelle eine eindringliche Intensität verleiht. Die Tonalität des in vier Kleinmotive teilbaren Mittelteiles, einer Terzfigur mit vier Achtelnoten und drei triolischen Figuren, ist nicht eindeutig: während man zunächst durch die Terz g' – b' („Er hat uns geschaffen“) von einem g-moll-Umfeld ausgeht, wird diese Annahme im zweiten Teil („seine Kinder“) nicht bestätigt.

Monnicas Auftritt in dieser Szene hat etwas Prophetisches. Diese Kombination aus prophetischer Rede und musikalisch despektierlicher Darstellung der Banalität heidnischer Götzenanbetung findet sich vielfach in der Musikgeschichte. Besonders markant ist sie bei Felix Mendelssohn Bartholdy. In seinem Oratorium *Elias* (op. 66) vertont dieser die Baals-

²¹⁴ Vgl. Kapitel 2.4. Wie bereits dort verdeutlicht, geht es mir hier nicht um die Plausibilität der Lehre Pfrogners, sondern darum, dass Hiller dieses gedankliche Konzept für die Ausbildung seiner Tonsprache nutzt.

Anrufungen mit einer ähnlich bewussten Einfältigkeit: scheinbar ohne musikalischen Gehalt, repetierend und statisch wirkt die Szene wie einfallsloser Tonsatz. Alle begleitenden Instrumente sind *colla parte* geführt, die Textverteilung ist fast ausschließlich *syllabisch*, der Textinhalt auf das wesentliche verkürzt („Baal, erhöre uns!“). Die Sprache hat keine Poesie und wirkt entmenslicht, die Szene scheint absichtlich schlecht komponiert, uninspiriert und unkultiviert. Im Gegensatz dazu ist die Erwiderung des Propheten Elias sprachlich und musikalisch differenziert ausgestaltet, sein Gebet hat einen Sinn und eine Botschaft („Herr, erhöre mich! Daß dies Volk wisse, daß du Herr Gott bist, daß du ihr Herz danach bekehrst!“). Wie ein Bezug zum philosophischen Leitmotiv des Augustinus (von der Verwirrung zur inneren Ruhe in Gott) wirkt es, dass auch das in Elias‘ Rede eingeschobene Quartett („Wirf dein Anliegen auf den Herrn“) die Gnade Gottes besingt, der den „Gerechten“ nicht „in ewiglicher Unruhe“ lassen wird.

In Takt 358 bricht die orgiastische Götzenanrufung unmittelbar ab. Wie aus dem Nichts erklingt im Piano auf g““ crescendierend die Stimme des ersten Tenors der Voces, der den Beginn des 130. Psalms intoniert:

„De profundis clamavi ad te Domine.
Domine exaudi vocem meam!
Fiant aures tuae intendentes ad vocem deprecationem meae...“²¹⁵

Damit verändert sich die Perspektive der Musik augenblicklich. Betender ist nun Augustinus, den der Hörer durch die davor platzierte Szene ins spätantike Rom verortet.²¹⁶ Der heidnischen Form der Götzenanbetung wird nun die christlich-jüdische Form des Psalmgebets als komplex und textausdeutend gegenübergestellt. Der solistische Beginn des Tenor 1 weitet sich zum sechsstimmigen Männerchor, während Tenor 1 & 2 dialogisch verwoben sind, begleiten Baritone und Bässe zunächst durch rhythmische Einwürfe im Sprechgesang, ab „fiant aures tuae“ (Ziffer 18) ist der sechsstimmige Satz klingend etabliert. Auch das *De-profundis*-Motiv ist aus dem Kleinterzmotiv geboren, die dialogische Struktur der beiden Tenöre können als Hinweis auf die Dialektik der Lehre Augustins gedeutet werden. Der Perspektivwechsel der Szene zeigt sich mehrfach: Chor und Schlagwerk auf der Empore sind verstummt, alle in diesem Teil des Werkes Musizierenden sind im unteren Kirchenraum platziert. Durch das Hinzutreten von Diskant-Zither und Harfe entsteht eine intime und sinnliche Klanglichkeit, die

²¹⁵ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 15ff.

²¹⁶ Historisch ist dies nicht logisch, da Augustinus in der darauffolgenden Szene als Rhetoriklehrer beschrieben wird. Diese Position hatte er aber in Mailand inne.

durch das Hinzufügen von Schellenbaum und Becken, später Celesta und mittelalterlichem Glockenspiel, später Flöte und Violine eine traumhafte, zerbrechliche Atmosphäre erzeugt. Das im unteren Kirchenraum besetzte Schlagwerk besteht in diesem Satz ausschließlich aus Metallinstrumenten, was einen besonders deutlichen Gegensatz zu den fellbespannten Trommeln der Götzendienstszenen ausdrückt.

Auch Monnicas Rede wechselt die Perspektive. Hat sie bisher zur indifferenten Gruppe der betenden Römer gesprochen, richtet sich ihre nun aus zwei Sätzen bestehende Rede nun an Augustinus: „Sohn meiner Tränen, laufe nicht deinen Begierden nach. Lass ab von deiner Wollust!“. Textausdeutend greift Hiller bei „Sohn meiner Tränen“ erneut die verminderte Quint $h' - f'$ auf, die den Ambitus der Anrufung definiert. Die „Tränen“ sind als Seufzer $c'' - h'$ gestaltet, eine siebenfache Tonwiederholung auf gis'' bei „Laufe nicht Deinen Begierden nach“ verdeutlicht die Perspektivlosigkeit des alleinigen Strebens nach weltlicher Lust. Die beim Text „Lass ab von deiner Wollust!“ einsetzende Flöte und Violine können als Symbole von Mann und Frau verstanden werden. Wie bereits geschildert, belegt Reiß (2011) bei der Analyse von Hillers *Chagall-Zyklus I* diese Instrumentenkombination als Chiffre in Hillers Werk.

Der zweite Teil des Psalmverses verändert das harmonische Aktionstempo im Männerchor.

„Quia tecum est propitiatio cum terribilis sis Sustinui Dominum,
sustinuit anima mea et verbum eius expectavi anima mea ad Dominum
a vigilia matutina usque ad vigiliam matutinam.“²¹⁷

Ausgehend von C-Dur durchschreitet es B-Dur, As-Dur, e-moll, und F-Dur und erreicht schließlich d-moll. Die aus der Kleinterz entwickelte Motivik bleibt auch hier bestehen, Tenor 2, Baritone und Bässe haben allerdings hauptsächlich begleitende Funktion für den in hoher Lage solistisch singenden Tenor 1. Durch die Hinzufügung von mittelalterlichem Glockenspiel und Celesta im *colla parte* entsteht bei „anima meam“ ein fragiles, feingewebtes Klangbild als Ausdruck von Seele und Sehnsucht, welches durch den übermäßigen Dreiklang bei „anima“ noch verstärkt wird. Ab Ziffer 21 finden alle musikalischen Ebenen zusammen: Die Augustinus repräsentierenden Voces formulieren mit dem Confessiones-Zitat „Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te“ (Confessiones 1,1) das philosophische Leitmotiv des Werkes, das, von h im Einklang ausgehend, in Ziffer 22 H als Quintklang erreicht. Besonders die immer wieder auftretenden Oktavverdopplungen tragen hier zur Intensität der Redegestaltung maßgeblich bei.

²¹⁷ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 21ff.

Der den Männerchor übersingende dritte Teil der Monnica-Rede formuliert nun zunächst ein Gebet und wechselt damit erneut den Adressaten: „Gott, gib ihm Klarheit, schenk ihm die Wahrheit, die er begehrt“. Begleitung und Musik kommen zur Ruhe, was die eigentliche Textausdeutung ausmacht. Monnicas Rede hat sich nun komplett gewandelt, sie wird zur volksliedhaften Melodie mit einem tonalen Zentrum auf h‘. Die eingangs vorgestellte Terzmotivik wird bestätigt (als kleine Terz nach oben zum d‘‘) und erweitert (als große Terz nach unten zum g‘), die Melodie ist damit ausbalanciert und hat im h zur Ruhe gefunden. Auch formal ist Monnicas Rede nun klar strukturiert: 4 Takte + 3 Takte + 3 Takte + 4 Takte. Zum ersten Mal entwickelt die Flöte ab Ziffer 21 eine eigene Motivik, während die Violine eine textausdeutend kommentierende Lamentofigur e‘‘- cis‘‘- h‘ – fis‘ (mit einem Wechsel zu f‘ bei der Wiederholung) spielt. Ein letztes Mal ändert sich am Ende noch einmal der Adressat von Monnicas Rede, die sich erneut an Augustin wendet: „Sohn meiner Sorgen, in Gott geborgen sind wir vereint“. Das im Hintergrund von der Empore kommende kontinuierlich wahrnehmbare ostinate Grollen der Trommeln im pp (mit Filzschlägeln) ab Ziffer 21 hält die Verortung der Szene in Rom aufrecht und fungiert wie eine leise, aber stete Erinnerung.

Anhand der ersten Szene, besonders aber an der Entwicklung der Monnica-Rede, skizziert Hiller die von Böhm entworfene philosophische Botschaft Augustins: die *scala mystica* als „Aufstieg von der vergänglichen und trügerischen Sinnlichkeit zur unvergänglichen Idealität“^{218 219}. Diese Wesensveränderung drückt sich in der Kompositionsweise der Rede Monnicas aus: sie entwickelt sich von großer äußerer Emotionalität zu innerer Ruhe und Sicherheit. Monnica weiß hier bereits von der *vita beata*, dem, so Böhm, „geglücktem Leben“, welches „am Ende getrost zur Ruhe finden kann“. Ihrem Sohn wünscht sie die Aufgabe der äußerlichen Suche nach Glück (*foris*) und eine nach Innen gerichtete Suche (*in interiore homine*).²²⁰ Der Akt ihres Betens tangiert die augustinische Gnadenlehre: „Nichts kann der Mensch allein aus sich selbst hervorbringen; alles ist immer auch (unverdiente) Gnade und Geschenk von anderen, insbesondere natürlich von Gott“.²²¹

²¹⁸ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

²¹⁹ Diese Verklänglichung einer theologischen Aussage bildet einen extratextuellen Kontext, den man im Sinne Danusers als kulturelle Relation (5. Modus) verstehen kann.

²²⁰ Vgl. Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²²¹ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

4.1.2 (II) Discipuli

Das zweite Bild in Augustinus ist kontrastierend aufgeteilt: der erste Abschnitt thematisiert Augustinus' Eitelkeit und Ehrgeiz als Rhetor, sowie den Missbrauch seiner Redekunst. Auch wenn der Handlungsort der Szene nicht angegeben ist, ist ein wahrscheinlicher Bezug zur Tätigkeit Augustins als Rhetoriklehrer in Mailand gegeben. Im zweiten, dazu kontrastierenden Abschnitt tritt ein Bettler auf, der die vorangegangene Szene moralisch deutet.

Augustinus' Studenten verspotten ihren Lehrer und mokieren sich über die Unterwürfigkeit, mit der er dem römischen Kindkaiser Valentinian II. begegnet. Zwar anerkennen sie seine Kunst („Ein blendender Redner! Er weiß mit der Sprache umzugehn.“), kritisieren aber seinen Ehrgeiz und seine Skrupellosigkeit („Erfolg gilt ihm mehr als Wahrheit! Er buhlt um die Gunst der Mächtigen. Keine Lüge ist ihm dafür zu schade.“). Anlass ihrer Kritik ist eine Lobrede, die Augustinus auf den Kindkaiser Valentinian II. gehalten habe. Valentinian wird im Werk nicht namentlich erwähnt, ist als geschichtliche Figur aber so hinreichend durch die Auseinandersetzung seiner Mutter Justina mit Ambrosius von Mailand belegt, dass der historische Bezug logisch erscheint. Die Diskussion der Studenten ist in rhythmisiert-gebundener Sprache komponiert, keiner der Studenten singt. Die Sprachbehandlung wird von der Natürlichkeit des Sprechrhythmus bestimmt. Während der Diskussion ahmen die Studenten die Rede Augustins nach und mokieren sich über dessen Geltungssucht. Sie zitieren dabei karikaturesk aus seinem Vortrag und versehen diese Zitate mit missbilligenden Kommentaren. Das Grundproblem des Hörers im Vergleich zu einem Leser ist, dass die in der Schriftsprache ein Zitat begleitenden Anführungszeichen nicht merklich sind. Da Zitate und Kommentare in dieser Szene in schneller Folge aufeinandertreffen, müssen sie sich damit klanglich so unterscheiden, dass der Hörer strukturelle Zusammenhänge wahrnehmen und einordnen kann. Interessant ist hier, wie Hiller dieses Problem kompositorisch löst: Die Harfe spielt eine ostinate Figur in unabhängigem Tempo und erzeugt damit einen indifferenten Klangteppich, der Spannung und Erwartung erzeugt. Jede wörtlich zitierte, und damit von den Studenten verlachte Äußerung Augustins, wird von Diskant-Zither, Violine und Flöte begleitet. Das Motiv der Diskant-Zither besteht aus einem Achtel-Klopfschlag auf den Korpus auf den zwei 32tel-Noten folgen. Violine und Flöte begleiten *colla parte* mit einer Akkordbrechung im Rhythmus der gesprochenen Sprache. Deren Tonhöhe ist approximativ notiert und folgt im Wesentlichen dem melodischen Verlauf der Melodieinstrumente. Während die Violine die komplette Äußerung im wahrsten Sinne des Wortes durch ein rhythmisch-ausgezähltes Tremolo ‚vertont‘, wird die Flöte wie ein Register nur teilweise zugeschaltet. Besonderer Effekt ist dabei die partielle

Nutzung der Flatterzunge (Flz.), die Hiller aber sofort wieder auflöst (ord.). Durch die Artikulation eines Zungen-R bei der Tonerzeugung entsteht ein tremolierender Effekt, da Hiller jedoch nur einzelne Teile der Rede damit versieht, ist das entstehenden Klangbild pittoresk und verzerrt. Damit erreicht er einen ähnlichen Sprachklang, wie er bei abfällig-nachahmender Imitation einer Rede Dritter entsteht. Alle Kommentare der Studenten, die keine Zitate darstellen, bleiben (bis auf die durchspielende Harfe) unbegleitet und bilden damit den notwendigen Kontrast, um die Struktur der Szene zu verstehen:

The musical score is for a vocal ensemble (Voces) and instruments. The vocal parts (T., Bar., B.) sing "Du Blü-te der Weis-heit!". The instrumental parts include Flute (Fl.), Viola (Vi.), Diskant-Zither, and Harfe (Hfe.). The score is marked with "ord." (order) and "Flz." (flatterzunge) and includes a "gliss." (glissando) marking on the Harfe.

Abbildung 6: Hiller, Augustinus II, S. 29, „Du Blüte der Weisheit“.

Augustins Karrieresucht und Opportunismus stößt die Studenten offensichtlich ab, ihre Rede steigert sich in ihrer Intensität. Die letzten beiden Zitate („Du weißt dich mit den besten Beratern zu umgeben!“ „Dein Hofstaat ist die Zierde des Landes!“) und ihr sarkastischer Kommentar darauf („Korrupt und verderbt sind sie alle!“) ändert den Ton der Diskussion von Verlächen zu Bitterkeit. Hiller reagiert darauf mit einem abruptem Klangwechsel: Harfe, Diskant-Zither, Violine und Flöte brechen ab. Der konstante Klangteppich der Harfe wird durch den durchgehenden Klang zweier Holzzungen-Rührtrommeln ersetzt, in deren Innern Hiller je eine kreisende Walnuss platziert. Die kreisende Walnuss erzeugt ein reibendes, malmendes Geräusch, das eine Assoziation von Sprechen mit zusammengebissenen Zähnen erzeugt. Diese Emotion entstammt der Textvorlage und wird durch die Musik verstärkt. Die *fff*-Schläge einer Afrikanischen Schlitztrommel nutzt Hiller, um die Rede der Studenten zu strukturieren und Aufmerksamkeit zu erzeugen. Mit diesem überraschenden Klangwechsel lenkt Hiller hier geschickt seine Zuhörer und lässt sie am Sinneswandel der agierenden Personen teilhaben. Er bildet gleichzeitig einen Abschluss des ersten Bildteils.

Der zweite Teil des Bildes vollzieht scheinbar einen inhaltlichen Bruch zum ersten Teil. Ein angetrunkener Bettler tritt auf und verkündet eine mögliche moralische Deutung des eben erlebten:

„Wer verkauft seine Ehre für äußeren Ruhm? Wenn ich den Leuten schmeichle, genügt mir eine Flasche Wein. Damit ertränke ich meine Lügen, und ich bin glücklich. Die Welt ist eine Mühle, weil sie im Rad der Zeit sich dreht und am Ende alles zermahlt und zermalmt.“²²²

Die musikalische Gestaltung des ersten Teils der Szene ist liedhaft: einem nicht taktierten, aber als zwei 4/4-Takte fühlbaren Vorspiel der Harfe folgt die erste Aussage des Bettlers, die von der Harfe eher zurückhaltend begleitet wird. Den betrunkenen Zustand des Bettlers vertont Hiller mit musikalischer Textausdeutung: Das Wort „Wein“ wird mit einem extremer Sprung vom großen A zum e⁺ versehen, den Bezug zur „Lüge“ des Schmeichelns stellt Hiller durch die Wiederholung des extremen Sprunges vom großen A aus her, diesmal allerdings zum d⁺. Das „Ertränken der Lügen“ wird durch Vorhaltnoten in der Harfe verstärkt, die die Hauptnoten in der Unter-Sept, der Unter-Oktav und der Unter-Sext hinzugefügt werden. „Und ich bin

²²² Hiller, *Augustinus*, II. Discipuli, Partitur S. 35f.

glücklich“ ist eigentlich ein d-moll-Motiv, das die Kleinterz melodisch durchschreitet. Hiller löst es jedoch nach dis auf, was der Aussage einen verzerrten, schrägen Klang verleiht.

Besonders eindringlich gelingt Hiller die musikalische Vertonung der letzten Textaussage des Bettlers: „Die Welt ist eine Mühle, weil sie im Rad der Zeit sich dreht und am Ende alles zermahlt und zermalmt“. Harfe und Diskant-Zither spielen ein sich ergänzendes, komplementäres Motiv im 3/16 Takt auf a-b-h-b. Durch die Begleitung durch Ratsche, Guiro, Reco-Reco und Holzzungen-Rührtrommel entsteht der reibende, regelmäßig klappernde Klang einer Mühle. Flöte und Violine kommen dazu, durch die sehr tiefe Lage beider Instrumente trägt der Klang jedoch nicht, sondern erzeugt lediglich ein diffuses Geräusch. Der Klang läuft im *allargando* aus und verschwindet im *ppppp*.

Für diese Szene gibt es ein Vorbild. Reiß (2011:121) beschreibt eine Szene in Hillers 1985 uraufgeführten Oper „Der Goggolori“, in der der Protagonist, Irwing, schweigend am Webstuhl sitzt:

„Auch wenn in dieser Szene keinerlei ‚Musik‘ erklingt, ist sie von hoher musikalischer Intensität. Hiller hatte von Gunhild Keetman, der Mitarbeiterin bei Orff Schulwerk, das harte, eintönige Klappern eines Webstuhls vorgespielt bekommen und war sofort fasziniert von diesem Geräusch, das in seinen Augen wie der Herzschlag eines Menschen klang. Er hat dann die ‚ganze Stelle durchrhythmisiert und an ganz bestimmten Stellen das Webstuhlklopfen hineingesetzt‘, wie er im Programmheft zur Andechser Inszenierung 2008 berichtet. Eine beklemmende Monotonie durchzieht die Szene. Nur der Rhythmus unterstreicht die verzweifelte Gemütsverfassung des schweigend am Webstuhl sitzenden Irwing. Mehr Musik gibt es in dieser Szene nicht, mehr ist aber auch nicht notwendig.“²²³

Damit entsteht ein intertextueller Kontext²²⁴: Hiller greift eine von ihm entwickelte Kompositionstechnik zur Verklanglichung einer Emotion wieder auf und wendet sie in einem neuen Kontext an.

Das *Discipuli*-Bild ist kurz und für den dramaturgischen Verlauf wenig ertragreich. Böhm hat es vermutlich ins Libretto geschrieben, um den Aspekt zu illustrieren, dass Augustinus jenseits seiner kirchlichen Lehren auch als römischer Rhetor zu überzeugen wusste. Für die Sichtweise

²²³ Reiß (2011:121).

²²⁴ Danuser 3. Modus.

dieser Arbeit ist es jedoch in dreierlei Hinsicht ertragreich: Es zeigt zu einen, wie Hiller Klangnuancen von Sprache durch geschickte Instrumentierung zum Vorschein bringen kann. Zum anderen demonstriert es Hillers Lust an der Klangnachahmung, in diesem Beispiel der Klang einer Mühle. In dieser klanglichen Illustration ist er äußerst erfindungsreich, hat eine sehr konkrete Vorstellung und weiß auch, wie man den ihm vorschwebenden Klang erzeugt (hier: eine kreisende Walnuss in einer Trommel). Drittens zeigt sich an der Szene exemplarisch, wie Hillers Werk, trotz seiner längst etablierten stilistischen Eigenständigkeit, immer noch in Orff verwurzelt und begründet ist.

4.1.3 (III) Stella

„Die versteckten Anklänge, die sich in Augustins *Confessiones* an ‚Dido und Aeneas‘ finden, werden in dieser Szene aufgegriffen und zu einer Reminiszenz der Stella an jenen Theaterabend in Karthago ausgebaut, an dem sich Augustinus und sie kennen gelernt und bei dem Besuch jenen Schauspiels an dem Liebesleid der beiden klassischen Figuren erfreut haben.“²²⁵

Das dritte Bild des *Augustinus* gehört zu den intensivsten und elaboriertesten Szenen des Werkes. *Stella*, ein erfundener Name zu einer historisch überlieferten Person, schaut auf ihr Leben zurück und befindet sich dabei in einem Zustand von Melancholie und Verzweiflung. Augustinus, in diesem Bild konsequent bei seinem römischen Namen *Aurelius* genannt, hat sich offenbar von ihr abgewandt, dies erklärt ihr unaufhörliches Rufen und Werben nach seiner Rückkehr. Stellas Gedanken wechseln zwischen Vergangenheit und ihrer jetzigen Situation. Ausgangspunkt ihrer Klage ist ein imaginärer Theaterbesuch in Karthago, in der *Aurelius* und sie Vergils *Aenaeis* anschauen und sich dabei verlieben. Es ist ein dramaturgisch gelungener Kunstgriff des Librettos, die Selbstreflexion der Stella über die Trennung von Augustinus, die sie vorausahnt, mit Versen aus Vergils *Aeneis* zu verbinden, die den Tod der *Dido* beinhalten:

„Dulces exuviae, dum fata deusque inebat, accipite hanc animam, meque his exsolvite curis. Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi, et nunc magna mei sub terras ibit imago“.²²⁶ (Vergil, *Aenaeis*, Liber quartum, 350-353).

²²⁵ Böhm, Programmheft zur Uraufführung, S. 20.

²²⁶ Übersetzung im Programmheft zur Uraufführung: „Ihr Gewänder, geliebt, so lange Geschick und Gottheit es erlaubten, nehmt mein Leben hin und erlöst mich von meinem Kummer. Ich habe mein Leben gehabt und die

„Nec te noster amor nec te data dextera quondam. Nec moritura tenet crudeli funere Dido”.²²⁷ (Vergil, Aeneis, Liber quartum, 306-307).

„Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra”.²²⁸ (Vergil, Aeneis, Liber quartum, 304-30).

Stellas Nachdenken über die Verse geschieht, im Gegensatz zu den Zitaten, in deutscher Sprache. Die sprachliche Differenzierung ermöglicht die eindeutige Zuordnung beim Hören, was Erinnerung (Latein) und was Gegenwart (Deutsch) ist. Trotz der Verschiedenheit der Sprachen verschmelzen beide Ebenen jedoch und werden eins: in ihrer Vorstellung wird sie, Stella, zu *Dido* und Aurelius/Augustinus zu *Aeneas*. Auch der in diesem Bild vertonte Frauenchor ruft *Aeneas* beim Namen, nicht Aurelius. Stella identifiziert sich mit *Dido*, deren Liebe tragisch endet.

Hiller arbeitet Stella als zweiten Solo-Sopran des Werkes als Antipode zur Figur mütterlichen Monnica heraus. Stella wird zur Allegorie der erotischen, verführerischen und lustvollen Liebe („Ich brenne nach dir, will dich wieder fühlen, riechen und schmecken, deine Seele trinken.“, „Leben ist Lust, nicht Entsagung“). Dem bereits sphärisch anmutenden Namen *Stella* („Stern“) wird als Attribut das sphärisch klingende Dobaci²²⁹, einer Klangschiel aus verschiedenen Metalllegierungen, als Instrument buchstäblich in die Hand gegeben: Stella spielt das Instrument während ihres Singens selbst. Auch optisch bekommt die Stelle damit eine geradezu anzüglische Dimension: Klangschiel und Klöppel wirken wie Mörser und Stößel, und wecken damit die Assoziation einer Verbindung von Mann und Frau. Insgesamt 22 Dobaci-Töne erklingen in der Szene, auffällig ist dabei, dass Hiller jeden Ton mit einer Nummer versieht. Damit ist offensichtlich, dass die Anzahl der Schläge für ihn eine innere Bedeutung hat. Eine zunächst vermutete Gliederung der Szene durch die Dobaci-Schläge scheidet bei näherem Hinsehen aus, da sie bereits zu Beginn der freien Rede Stellas eher zur Unterstreichung von Sprachbedeutung denn zur Gliederung von Rede eingesetzt werden. Kennt man Hillers von Orff übernommene Vorliebe für Tarot-Karten, stößt man bei der Suche nach einer Erklärung

Bahn durchlaufen, die Fortuna mir zugewiesen, und nun wird ein edles Schattenbild meiner selbst unter die Erde gehen.“ (Virgil, Aeneas, Liber Quartus, 650-654).

²²⁷ Übersetzung im Programmheft zur Uraufführung: „Hält dich nicht unsere Liebe, nicht die Hand, die du mir einmal gabst, nicht der grausame Tod, den Dido nunmehr sterben wird?“ (Virgil, Aeneas, Liber Quartus, 306-307).

²²⁸ Übersetzung im Programmheft zur Uraufführung: „Hast du gar gehofft, Treuloser, ein solches Unrecht verbergen zu können und ohne ein Wort mein Land zu verlassen?“ (Virgil, Aeneas, Liber Quartus, 304-305).

²²⁹ Die übliche Schreibweise für dieses dem japanischen Zen-Buddhismus entstammende Instrument lautet Dobachi. Warum Hiller den Buchstaben h konsequent weglässt, ist nicht klar.

für die Zahl 22 auf den Begriff der *Großen Arkana*. Jeder Karte der *Großen Arkana* ist einer der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets zugeordnet und beinhaltet, nach der Idee des Tarot, ein spezifisches ‚Geheimnis‘: die Summe aller Karten repräsentiert die 22 Stufen des menschlichen Bewusstseins.²³⁰ Schimmel (1984) zufolge lassen sich diese 22 „Sinnbilder“ [...] bestimmten menschlichen Grundsituationen zuordnen; sie werden als meditatives Bilderspiel in bestimmten Figurationen ausgelegt und zahlensymbolisch gedeutet.“²³¹ Folgt man diesem Gedanken, durchläuft Stella in dieser Szene einen geistigen Erkenntnisprozess. Zur besseren Übersicht möchte ich diesen zunächst schematisch darstellen:

Erinnerung			
1	Dulces exuviae, dum fata deusque inebat, accipite hanc animam, meque his exsolvite curis.	Stella, Dobaci in e' (selbst gespielt)	Quinte a'-e'', von a' ausgehend und zum a' zurückkehrend
2	Aurelius... Weißt du noch... Im Theater von Karthago... Wir vergnügten uns am Leid der Dido... Ihr bitterer Schmerz war uns süßer Genuß.	Stella, Frauenchor auf Empore Flöte, Violine, Diskant-Zither, Harfe, 12/8	Frauenchor „Ah“ auf a', Quintklang a' - e'' „Ihr bitterer Schmerz war uns süßer Genuß“: Einführung des Kleinterzmotivs als Ausdruck von Lust und Schmerz.
Verzweiflung			
3	Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi, et nunc magna mei sub terras ibit imago.	Stella Flöte, Violine, Diskant-Zither, Harfe, 12/8	„Vixet“: dramatische Deklamation „magna mei subterras“: zwei voneinander unabhängige Ebenen – Stella und Violine versus Diskant-Zither, Harfe und Schlagzeug = Auftun der Erde. „ibit“: gehend, Gang unter die Erde ist musikalisch ausgestaltet: Diskant-Zither, Violine und Flöte teilen sich eine doppelt-triolisch aufwärtsstrebende chromatische Linie. Durch die Aufteilung auf die drei Instrumente entsteht der Eindruck des Sich-Verflüchtigens.
4	Warum lässt Du mich so lange warten? Die Ungewissheit quält mich. Die Einsamkeit lässt mich leiden...	Stella	Rezitation auf f' beginnend, nach d' sich entwickelnd unter Einbeziehung aller chromatischen Halbtonschritte. Rufterz – Stella ruft nach Aurelius. 2 Takte Zwischenspiel: Diskant-Zither, Harfe und Schlagwerk greifen Motivik wieder auf. Violine repetiert das e. Flöte: „Aeneas-Motiv“ h-b-g

²³⁰ Vgl. Hach (1969).

²³¹ Schimmel (1984:247).

Anklage und Sehnsucht			
5	<p>Chor: Nec te noster amor nec te data dextera quondam. Nec moritura tenet crudeli funere Dido.</p> <p>Stella: Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra</p>	Stella, Frauenchor	<p>Frauenchor repetiert Vers auf a' beginnend, im Laufe der Stella-Rede teilt er sich in immer mehr Untergruppen auf und erweitert den Ambitus nach oben. Es entsteht ein aggressiver Cluster. Klang ist „giftig“</p> <p>„Perfide“ (Treuloser): h“</p> <p>„Decedere terra“: Oktavsprung</p> <p>Klang reißt ab, Stella wiederholt ihre Anklage auf h“ („Perfide“)</p>
6	<p>Ich brenne nach dir, will dich wieder fühlen, riechen und schmecken, deine Seele trinken.</p>	<p>Stella Dobaci,</p> <p>Diskant-Zither, Harfe</p>	<p>Dobaci-Schlag markiert neuen Abschnitt. „fühlen, riechen, schmecken“: Kleinterzmotiv Schmerz/Lust</p> <p>„Seele“ chromatische Linie ab des“““ abwärts bis h“, gefolgt von einer aufsteigenden, nicht vollendeten g-moll Tonleiter mit tieferer Quinte.</p>
Reflexion			
7	<p>Ziffer 28 Aeneas! Nec te noster amor... Das Leben ist kurz... Aeneas! ...nec te data dextera quondam... Heute ist heute... Leben ist Lust, nicht Entsagung. Aeneas! Ich spüre deine Hände, deinen Körper, dich... Aeneas! Nec moritura tenet crudeli funere Dido. Lass mich nicht vergeblich warten.</p> <p>(Textfragmente aus vorhergehendem Text)</p>	Stella, Chor	<p>Nachklang des vorher gesprochenen Textes in Fragmenten. Nachsinnieren. Während der erste Teil der Rede extrovertiert ist, spricht Stella nun introvertiert.</p> <p>Chor: „Aeneas-Motiv“ transponiert (a'-gis'-f'), wiederholt Stellas Worte mit „Aeneas“-Tonmaterial</p> <p>„Leben ist Lust, nicht Entsagung“: psalmtönartige Repetition, wechselt zu h“, Quintklang, „Aufbäumen“</p> <p>„Lass mich nicht vergeblich warten“: Chromatik in extremer Lage, Ausbruch, Aufschrei (b““-a““-as““-g“““)</p>
Verstoßung			
8	<p>Szenenwechsel: Dialog Stella – Monnica</p> <p>Monnica: Du schreibst ihm zum Abschied? Eure Zeit ist vorbei. Aurelius wird heiraten, aber nicht dich! Eine standesgemäße Frau.</p> <p>Stella: Er wird mich nie verlassen, er kann ohne mich nicht leben.</p>	<p>Diskant-Zither, Harfe, tiefes Becken Zimbelen, Glockenspiel, Flöte, Violine</p>	<p>Akkord Des-Dur steht frei und markiert den Szenenwechsel, Monnica tritt hinzu und verkündet die Heirat Augustins/Aurelius‘.</p> <p>„Du schreibst ihm zum Abschied“: Beginnt mit Quinte e'-a, aber kehrt zurück zum dis““(=es““). Akkordschläge strukturieren die Rede.</p> <p>„Eine standesgemäße Frau“: Kleinterzmotiv Schmerz/Lust-Motiv</p> <p>Adeodatus bleibt hier: Einsatz der Tomtoms und der großen Trommel</p>

Stellas in der Schwebelage. Erst das Hinzukommen der Instrumente in Ziffer 28 festigt die Stellung des e⁴ als Quint zum a³.

Pflogners Bezeichnung der Quinte als „Intervall der Hinwendung zum Anderen“ ist mehrdeutig. Während man beim oberflächlichen Lesen zunächst davon ausgeht, dass es sich hier um die Hinwendung zum *einem* Anderen im Sinne einer natürlichen Person handelt, eröffnet ein zweiter Blick, das damit auch ein indifferentes *Anderes* im Sinne einer abstrakten Beziehung handeln kann. Dies erklärt die Verwendung des Intervalls im ersten Bild mit einer geistlichen Konnotation, während es im zweiten Bild zur Darstellung der Beziehung zwischen zwei natürlichen Personen verwendet wird. Wichtig ist Hiller offensichtlich die Anzeige eines Aktes von Beziehung, nicht seine Form. Die musikalische Beschreibung der Liebe von Mann und Frau mit Hilfe der Chiffre der Quinte verweist jedoch auf *Schulamit*, der Binnenbezug und Rückgriff wird hier überdeutlich.

Bereits Reiß (2011) weist in seiner Untersuchung zu Hillers Bühnenwerk „*Der Goggolori*“ darauf hin, dass der Komponist seinen Hauptfiguren oft einen zentralen Ton zuordnet:

„Zum Goggolori gehört der ‚Erdton‘ cis. Diesen erreicht er allerdings erst kurz vor seinem Tod. Goggoloris musikalische ‚Reise‘ zu diesem Ton entspricht seiner Sehnsucht nach seiner Auflösung. Im Stückverlauf umkreist seine Stimme den cis entferntesten Ton – den Tritonus g, von dem er sich immer mehr seinem wahren Wesen – und seinem Tod – stellt.“²³²

Reiß vermutet, dass Hiller hier mit „symbolisch zu verstehenden Distanzverhältnissen zum Basiston“ arbeitet, „das heißt mit Nähe und Entfernung, um inhaltliche Bezüge darzustellen.“²³³ Wendet man diese Vermutung auf *Augustinus* an, dann steht der Ton a in diesem Kontext für die Figur des Augustinus selbst.²³⁴ Damit wird eine Beziehung ausgedrückt, denn Stellas Instrument, der Dobaci, ist auf e⁴ gestimmt.

Das zweite Motiv ist ein Kleinterzmotiv, das den chromatischen Raum zwischen dem Intervall miteinbezieht:

²³² Hiller, Programmheft *Goggolori*, Augsburger Neuinszenierung 1998, zitiert nach Reiß (2011:131/132).

²³³ Reiß (2011:132).

²³⁴ Diese Vermutung ist auch deshalb schlüssig, da Hiller, wie bereits erwähnt, in *Eduard auf dem Seil* (1998/99) den ostinaten Liegeton e als Verweis auf den Namen der Titelfigur verwendet.



Abbildung 8: Hiller, Augustinus III, S. 40, „Ihr bittre Schmerz war uns süßer Genuss“.

Die Textierung ist programmatisch, denn der Text von Stellas Reflexion pendelt zwischen Schmerz und erotischer Lust. Auch hier hilft zunächst der Blick auf Pfrogner (1976). Dieser bezeichnet Terzen als „die unser innerstes Fühlen bevorzugt zum Ausdruck bringenden Intervalle“. Die kleine Terz sei, so Pfrogner weiter, „das zutiefst menschliche Intervall“, welches unser „verinnerlichtes Fühlen“ zum Ausdruck bringt²³⁵. Die von der kleinen Terz eingeschlossene chromatische Linie nutzt Hiller, um die Beziehung von Schmerz und Lust zu unterstreichen.

Als drittes Motiv findet sich der Klang a-gis-f, den ich zur besseren Lesbarkeit dieser Analyse *Aeneas-Klang* nennen möchte, weil er im Frauenchor mit diesem Wort vertont ist:

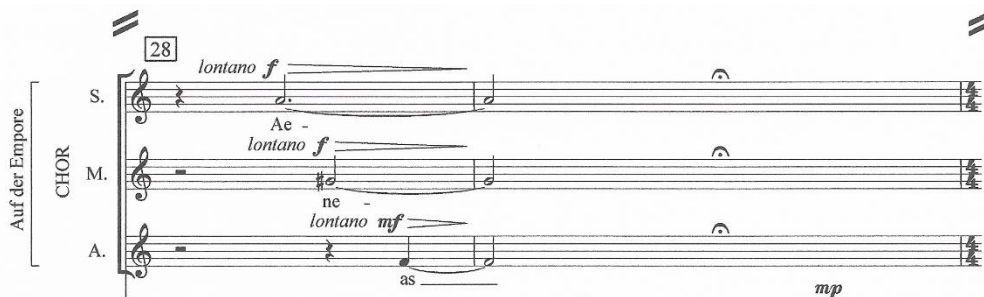


Abbildung 9: Hiller, Augustinus III, S. 48, „Aeneas-Klang“.

Die Struktur des Satzes zeigt, dass Stella in diesem Bild eine Wandlung erfährt. Sie muss erkennen, dass ihr bisheriges Leben vorbei ist. Besonders die Verbindung ihres Schicksals mit dem Dido-Aeneas-Stoff drückt die ganze Dramatik dieser Erkenntnis aus: Dido bereitet sich in Vergils Versen auf ihren physischen Tod vor, für Stella ist es ein inneres Sterben. Der Aufbau der Szene entwickelt im Verlauf des Erkenntnisprozesses daher auch eine besondere Dramaturgie. Stellas „Vixet quam dederat cursum fortuna“ wird von Hiller zur dramatischen Deklamation ausgestaltet, die, von h‘ ausgehend, den Ambitus der kleinen Sext bis zum g‘‘ durchschreitet. Bei „magna mei subterras“ stellt Hiller zwei voneinander unabhängige Ebenen (Stella und die Violine versus Diskant-Zither, Harfe und Schlagzeug) gegenüber, was vor allem

²³⁵ Pfrogner (1976:568).

durch die nach unten geführte Schlagzeugfigur das textlich beschriebene Auftun der Erde musikalisch illustriert. Besonders die *ibit*-Stelle ist musikalisch elaboriert. Didos „Gang unter die Erde“ wird für Stella zum Bild ihres eigenen inneren Sterbens, die Liebe zu Aurelius muss entfliehen. Während eine diatonisch-chromatisch aufwärtsgeführte Quintole in der Harfe einen Klangteppich auslegt, teilen sich Diskant-Zither, Violine und Flöte in der Begleitung des Wortes *ibit* eine doppelt-triolisch aufwärtsstrebende chromatische Linie. Durch die Aufteilung auf die drei Instrumente entsteht der Eindruck des Sich-Verflüchtigens:

The musical score is for a vocal soloist (Stella) and a chamber ensemble. The vocal part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mp*. The instrumental parts include Flute (Fl.), Violin (VI.), Diskant-Zither, Harfe (Hfe.), 3 Tomtoms, Schlitztrommel, and Große Trommel. The ensemble is marked 'Im unteren Kirchenraum' and 'p' (piano). The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Abbildung 10: Hiller, Augustinus III, S. 42, „Ibit I“.

Hiller wiederholt *ibit* zweimal, beim zweiten Mal jedoch leicht verändert. Wie sehr Stella sich Aurelius verbunden fühlt belegt Hiller bei der Vertonung des Wort Selbst (*imago*). Hier erklingt der eigentlich Aeneas zugeordnete Klang, der später (S. 46) auch von der Flöte wieder aufgegriffen wird:

Im unteren Kirchenraum

STELLA

Fl.

Vl.

Diskant-Zither

Hfe.

3 Tomtoms

Schlitztrommel

Große Trommel

mf *lamentoso*

p

mf

mf

mf

Abbildung 11: Hiller, Augustinus III, S. 44, „Imago“.

Stellas Warten auf ein Zeichen Aurelius‘ steigert sich in wachsende Ungeduld („Warum lässt Du mich so lange warten?“ „Die Ungewissheit quält mich“; „Die Einsamkeit lässt mich leiden...“). Ihre Rezitation beginnt auf *f* und entwickelt sich bis „leiden“ zur kleinen Terz *f*-*d*, wobei die Linie unter Einbeziehung aller chromatischen Halbtonschritte vertont ist. Auch hier ist der Bezug zum zweiten leitmotivischen Gedanken sichtbar. Statt eines aktiven Rufens nach Aurelius erklingt in der Flöte der „Aeneas-Klang“. Stellas Furor und Verzweiflung wird in der darauffolgenden, von Hiller mit *nervoso* bezeichneten Stelle immer intensiver: der Frauenchor repetiert den Vers „Nec te noster amor“ zunächst auf *a*, teilt sich aber im Verlauf der Stella-Rede in immer mehr Untergruppen auf und erweitert den Ambitus nach oben: es entsteht eine flirrender, fast aggressiver Cluster, der plötzlich abreißt, um Stellas bitterer Enttäuschung („Perfide!“) im *pp* auf *h* Platz zu machen. Sofort schlägt diese Bitterkeit aber

erneut in Leidenschaft um: „Ich brenne nach dir, will dich wieder fühlen, riechen und schmecken, deine Seele trinken“. „Fühlen, riechen und schmecken“ bewegt sich im Kleinterzraum, das bereits in der Wortwahl schon sinnliche „Seele trinken“ komponiert Hiller als chromatische Linie ab des^{““} abwärts bis h[“], gefolgt von einer aufsteigenden, nicht vollendeten g-moll Tonleiter mit tiefalterierter Quinte. Stella wird hier zu *Schulamit*, ihre auf Sinnlichkeit in Sprache und Gesang angelegter musikalischer Ausdruck zeigen strukturelle Parallelen zu Hillers früherem Werk. Dieser Sehnsucht gibt der auf der oberen Empore platzierte Frauenchor Namen und Klang: „Aeneas!“. Einem kurzen Moment der inneren Reflexion folgt der letzte verzweifelte Ausbruch der Stella: „Lass mich nicht vergeblich warten“, die Chromatik erfolgt wieder in hoher Lage (b^{““}-a^{““}-as^{““}-g^{““}) und füllt einen Kleinterzraum.

Der nun folgende Szenenwechsel wird durch einen überraschenden, frei-stehenden Des-Dur-Akkord eingeleitet, der, von einem tiefen Becken begleitet, die neue Situation offenbart. Monnica tritt hinzu und verkündet die Heirat Aurelius‘ mit einer anderen („standesgemäßen“) Frau. Monnicas Aufforderung „Du schreibst ihm zum Abschied“ erreicht, von e[“] beginnend, zunächst noch die Quinte a[“], kehrt danach aber lediglich zurück zum dis[“](=es[“]). Das Quintverhältnis wird so zur verminderten Quinte (hier enharmonisch verwechselt zum Tritonus). Mit diesem Halbton drückt Hiller den Bruch der Beziehung zwischen Stella und Aurelius aus. Auch hier ist der Bezug zu *Schulamit* überdeutlich, wo Hiller die Veränderung *Schulamits* zu *Lilith* kompositorisch identisch umsetzt. Akkordschläge von Diskant-Zither, Harfe, Celesta und Schlagwerk strukturieren die Rede, „Eine standesgemäße Frau“ greift das Kleinterzmotiv des Anfangs in abgewandelter Form wieder auf. Aus der Lust wird Schmerz, Monnica entzieht Stella den gemeinsamen Sohn. Dessen Schrei „Mama! Mama!“ beendet die Szene in erschütternder Weise. Besonders eindringlich gelingt deshalb der nun folgende Abgesang, der zunächst von einer klagenden Violinmelodie eröffnet wird, die in den ersten beiden Takten die kleine Terz a[“]- c[“] umspielt, um im dritten Takt die Quinte e[“] zu erreichen. Im dritten und vierten Takt der Melodie werden in einer absteigenden Linie zum b[“] alle dazwischenliegenden chromatischen Töne außer dis[“] angespielt. Über einem Klangbild aus Flöte, Violine, Diskant-Zither, Harfe, vier Triangeln, Zimbeln und Celesta singt Stella, begleitet von einem ostinaten Liegeton a[“] des Frauenchores, einen untextierten Klagegesang, der fast ausschließlich aus verminderten Quinten und Tritoni besteht.

Hillers Bezugnahme auf Vergils *Aeneis* und die damit verbundene Verflechtung der handelnden Figuren Stella und Aurelius mit einer Bezugnahme auf Dido und Aeneas ist ein weiteres Beispiel dafür, wie intermediale Kontextualisierungen ein wesentliches Kompositionsprinzip seines Oeuvres darstellen²³⁶. Die medienästhetische Relation wird hier dadurch erzielt, dass die Beziehungsgeschichte der beiden Hauptfiguren durch den Bezug auf eine literarische Vorlage gespiegelt wird. Gleichzeitig eröffnet Hiller damit bereits zu Beginn der Szene einen *Erwartungshorizont*²³⁷. Der gebildete Rezipient (und diesen setzt Hiller voraus) kennt den Ausgang der Beziehung von Dido zu Aeneas. Er antizipiert somit eine Deutungsvermutung, die von Hiller durch die Bezugnahme zur Text-, Stoff- und Motivtradition der *Aeneis* bewusst erzeugt wird.

Diese Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart in diesem Bild ist auch aus augustinisch-philosophischer Sicht interessant. Bereits Hastetter (2012a) hat in ihrer Untersuchung von Hillers *Der Sohn des Zimmermanns* versucht, das Werk unter dem Aspekt der von Augustinus in den *Confessiones* entwickelten Lehre der *Memoria* zu deuten und dafür plädiert, diesen Ansatz als möglichen theologisch(-musikalischen) Schlüssel zum Verständnis des Werkes zu sehen. Viel naheliegender ist es jedoch, Aspekte der *Memoria* im Augustinus zu suchen, da sich dieses Werk im Wesentlichen auf die *Confessiones* als Primärquelle stützt.

Christoph Müller (2003) beschreibt den komplexen philosophischen Gedankengang Augustins über die Ver-Gegenwärtigung von Zeit, den dieser im 10. Buch seiner *Confessiones* darlegt, wie folgt:

„Augustins Zeitanalyse geht, wie bei ihm so oft, wiederum zunächst von einem phänomenologischen Befund aus. Zeit wird im Allgemeinen wahrgenommen als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Doch weist Augustin sogleich auf die Problematik dieser vermeintlich so trivialen Wahrnehmung hin, denn die Vergangenheit - wie auch das Vergangene – ‚ist‘ ja im eigentlichen Sinne gar nicht mehr, und die Zukunft - wie auch das Zukünftige – ‚ist‘ ja im eigentlichen Sinn noch gar nicht. Somit könnte im Grunde und redlicherweise nur von der Gegenwart und von Gegenwärtigem ‚Sein‘ und ‚Dasein‘ im Vollsinn ausgesagt werden. Doch auch die Gegenwart, so setzt Augustin in Paragraph 20 seine ‚Dekonstruktion‘ weiter fort, erweist sich bei näherer Betrachtung als nicht-seiend, denn sie lässt sich immer weiter

²³⁶ Dies entspricht damit Danusers 4. Modus.

²³⁷ Vergl. hier meine Erläuterungen zu Hans Robert Jauß unter 2.4.1 dieser Arbeit.

in gerade schon vergangene und gerade noch zukünftige Momente aufsplittern, so daß das Präsens allenfalls ein virtueller Grenzwert wäre und letztlich ebenfalls nichts zu Bestand und Dauer der Zeit und des Zeitlichen beitragen könnte. Doch lehrt uns denn nicht die lebensweltliche Alltagserfahrung und Alltagspraxis der Erinnerns und Erzählens, daß auch das Vergangene und die Vergangenheit durchaus irgendwie vorhanden sind, präsent sind, gegenwärtig sind, ebenso wie die Antizipation von und die Hoffnung auf etwas Kommendes uns nahelegt, daß auch die Zukunft und das Zukünftige eine gewisse Seinsgegenwart bei uns und für uns haben? Zur Sicherung und Bestätigung, daß diese lebensweltlichen Erfahrungen und Überzeugungen nicht nur täuschender Schein sind, greift Augustinus nun in Paragraph 26 auf die zuvor in Buch 10 bereits breit entfaltete Struktur und Funktion der ‚memoria‘ zurück: Die geistige Kraft des Gedächtnisses ist es nämlich, die die Vergangenheit in eine gegenwärtige Vergangenheit einzuholen und ihr somit Dasein, zumindest innere Präsenz zu verleihen vermag. Analoges gilt in Bezug auf Zukunft und auf Zukünftiges für die geistige Kraft der inneren Antizipation und ‚Ver-Gegenwärtigung‘ des noch Ausstehenden.“²³⁸

In diesem Sinne kann man sagen, dass in der Stella-Szene Aspekte von Augustins Memoria-Verständnis durchscheinen. Dies ist in mehrfacher Hinsicht plausibel, da sich Komponist und Librettist intensiv mit augustinischer Philosophie beschäftigt haben. Die „geistige Kraft des Gedächtnisses“ ermöglicht Stella, wenn wir Müller (2003) weiterdenken, die „Ver-Gegenwärtigung“ der Vergangenheit. Vergangenheit ist damit nicht bloße Erinnerung, sondern eine „innere Präsenz“, der Teil einer geistigen Entwicklung ist. Diese geistige Entwicklung ist für Augustinus jedoch immer auch eine geistliche. Diese Ebene fehlt Stella und sie fehlt somit auch in dem Bild: für Stella gibt es keine Vergegenwärtigung der Zukunft.²³⁹

Im Sinne der aristotelischen Poetik, und damit mit Referenz zur hier ständig zitierten *Aeneis* des Vergil, durchläuft Stella jedoch durch die *katastrophé* (καταστροφή) der Trennung von Aurelius eine *katharsis* (κάθαρσις), die sie am Ende erlöst. Nur so ist der Schluss der Szene zu deuten: Hiller fügt dem griechischen Begriff der κάθαρσις mit den 22 Stufen des menschlichen

²³⁸ Müller (2003). Internetquelle: <https://www.augustinus.de/einfuehrung/86-texte-ueber-augustinus/205-die-augustinische-memoria-als-ort-der-vermittlung-von-welt-selbst-und-gott>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

²³⁹ Diese Verbindung zum augustinisch-philosophischen Denken kann man im Sinne Danusers als kulturelle Relation verstehen. Dies ist ein erneuter Hinweis darauf, dass die Einbeziehung von extratextuellen Kontexten ein konstituierendes Merkmal der geistlichen Werke Hillers darstellt.

Bewusstseins, die durch die durchnummerierten Dobaci-Schläge repräsentiert werden, eine zweite spirituelle Ebene des Erkenntnisprozesses hinzu. Der erlösende 22. Schlag des Dobaci, der Stellas Vollendung markiert, ertönt erst im letzten Takt (Ziffer 32) - nachdem der letzte bis dahin erklangene Dobaci-Ton (vor Ziffer 28) bereits eine gefühlte musikalische Ewigkeit entfernt ist. Der 22. Dobaci-Ton beendet den Abgesang Stellas, der damit retrospektiv zum musikalischen Ausdruck von *κάθαρσις* gedeutet werden kann. Sein letztmaliges Anschlagen wird nach langer Fermatenpause mit kurzen (*secco*) im *ppp* erklingenden Akkorden beantwortet. Der letzte Klang f-g-a-e'-h'-fis'-gis' enthält zwar noch das ursprüngliche a, es ist aber nicht mehr wahrnehmbar.

4.1.4 (IV) Soliloquium

Der vierte Satz erzählt die „Bekehrung des Augustinus zu sich selbst“²⁴⁰, bereits der Titel *Soliloquium* weist dabei auf die philosophische Programmatik des Bildes hin. *Soliloquia* („Selbstgespräche“) ist der Titel einer Frühschrift Augustins aus der Phase zwischen Bekehrung und Taufe. Historischer Hintergrund für die Entstehung der Schrift ist eine Krise, die Augustinus um das Jahr 386 durchlebte. Seine bis dahin dem ciceronischen Stoizismus zuwandte Philosophie stellte er zunehmend in Frage und befasste sich mehr und mehr mit dem neoplatonischen Denken der Schule Plotins (+270). Der Idee der inneren *Zwiesprache mit der Vernunft* folgend sieht Augustin für sich im Neoplatonismus einen Weg, zur Gotteserkenntnis zu gelangen und damit das Wesen der menschlichen Seele zu ergründen.²⁴¹ Heinrich Stirnimann (1986) verweist auf Platos sogenannten Gespräche mit Schülern als Vorbild einer diskursiven Philosophie²⁴², betont aber gleichzeitig die Neu- und Besonderheit der augustinischen Schrift als „genus litterarium“²⁴³: „Eine besondere Art des Dialogs sind ‚Soliloquia‘. Der von Augustinus geprägte Terminus ist ein literarisches Novum. Gemeint ist ein ‚Selbstgespräch‘, ein ‚Alleingespräch‘, eine in Einsamkeit (mit sich selber sprechend und hörend) geführte Wechsel-Rede“.²⁴⁴ Literarisch bleiben die von Augustinus niedergeschriebenen Gedanken fragmentarisch, die ursprünglich *dreiteilig* angelegte Schrift wurde nie vollendet und bricht im zweiten Buch ab. Mit seiner Schrift *De immortalitate animae* ist uns jedoch, so Stirnimann (1986), ein Schema für das nie geschriebene dritte Buch erhalten. Wesentliches Anliegen von

²⁴⁰ Hiller, Augustinus, Programmheft zur Uraufführung, S. 27.

²⁴¹ Eine Zusammenfassung von Augustins *Soliloquia* ist bei Metz (2003:662ff) zu finden.

²⁴² „Augustinus' Frühwerke, kurz vor und nach der Taufe geschrieben, sind allesamt Dialoge“. Stirnimann (1986:162).

²⁴³ Stirnimann (1986:162).

²⁴⁴ Stirnimann (1986:163).

Soliloquia und *De immortalitate animae* ist die Begründung der Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Wenn, so Augustinus, die Seele das verbindende Glied zwischen der göttlichen Idee (hier: der Wahrheit) und dem menschlichen Leib ist, ist sie dauerhaft mit Gott (als der Wahrheit) verbunden und damit unsterblich.

Da dieser Gedanke für die Analyse von Hillers Musik in diesem Bild von erheblicher Bedeutung ist, müssen wir Augustins komplexe Argumentation näher betrachten, um zu verstehen, welches philosophische Gerüst sich hinter dem IV. Satz des Augustinus verbirgt.

Kreutle (1918) fasst Augustinus' philosophische Argumentation in einem Dreischritt zusammen. Dabei geht er zu Beginn seiner Argumentation zunächst von dem Begriffspaar Substantialität und Beharrlichkeit im Hinblick auf die Seele aus²⁴⁵.

„[N]ur, wenn dem seelischen Geschehen ein wirkliches, einheitliches und bleibendes Subjekt zu Grunde liegt, hat die Frage nach persönlicher Unsterblichkeit einen Sinn [...] Hauptmerkmal der Substanz ist neben der Selbständigkeit das Beharren gegenüber dem Wechsel des Werdens und Vergehens. Auch dieses weiss Augustinus am Ich nachzuweisen. Denn das Gedächtnis tut uns dar, dass in uns etwas ist, was nicht der Veränderlichkeit unterworfen ist.“²⁴⁶

Die Schwierigkeit, zur Erkenntnis der Seele vorzudringen, liege an ihrer „Geistigkeit“, was sich nur bei wirklichem Rückzug in sich selbst erschließe:

„Der Grund [...] warum so viele nicht zur Geistigkeit der Seele vordringen, liegt darin, dass sie sich von dem, was sie umgibt, nicht losmachen können. Denn, da jede geistige Tätigkeit vermittels des Körpers zu Stande kommt und hier augenscheinlich zu Tage tritt, so verwechseln die meisten Menschen diese sekundäre Erscheinung mit der verborgenen primären. Darüber hilft nur die Abkehr von der Sinnenwelt hinweg und die Einkehr in sich selbst als der Weg, der sicher zur Erkenntnis unserer Seele führt. So ist denn bei Augustinus die Begründung der Immaterialität nur eine Fortsetzung und Erweiterung seiner Ausführungen über die Substantialität. Von der Gewissheitserkenntnis über unsere Bewusstseinsstatsachen und über die Existenz des eigenen Ich tritt er denn auch in *De trinitate* seinen Beweis über die Geistigkeit der

²⁴⁵ Obwohl Kreutles Argumentation über 100 Jahre alt ist, ist sie immer noch zeitgemäß. Die Quelle wurde ausgewählt, weil sie einen philosophisch komplexen Sachverhalt prägnant vergegenständlichen kann.

²⁴⁶ Kreutle (1918:341).

Seele an. Wenn nämlich Luft oder Feuer, ein Körper oder eine körperliche Eigenschaft die Natur der Seele bilden würde, dann müsste sich die Seele mit derselben Gewissheit als dies erkennen, mit der sie weiss, dass sie denkt und existiert. Das ist aber nicht der Fall, also ist sie auch nichts von alledem.“²⁴⁷

Aus dem Gedankengang, dass *Wahrheit* unveränderlich und gleichzeitig untrennbar mit dem menschlichen Geist verbunden ist, begründet Augustin schließlich die Unsterblichkeit der Seele:

„Im Einzelnen gestaltet sich der Beweis folgendermassen: [...] Nachdem er als unumstösslich sicher erkannt hat, dass er denkt, lebt und ist, möchte er auch wissen, ob er immer denkt, lebt und ist. Um auch darüber Klarheit zu erlangen, wendet er sein prüfendes Auge dem Intellekt zu. Dieser beschäftigt sich mit der Wahrheit. Diese aber ist unvergänglich; denn alles, was wahr ist, ist nur wahr unter der Voraussetzung, dass die Wahrheit besteht, es ist ja nur wahr durch die Wahrheit. Wenn die Welt unterginge, dann wäre eben wahr, dass sie untergegangen ist, ja selbst, wenn die Wahrheit unterginge, dann wäre es eben wieder Wahrheit, dass die Wahrheit untergeht. Also ist die Wahrheit unvergänglich. [...] Mit der Unvergänglichkeit und Unveränderlichkeit der Wahrheit ist auch deren Ewigkeit gegeben. Mit dieser unvergänglichen, unveränderlichen, ewigen Wahrheit ist nun die Seele unzertrennlich verbunden [...] Wäre dem nicht so, dann müsste die Wahrheit eben wo anders sein oder nirgendwo oder sie müsste beständig den Wohnsitz wechseln. Jede dieser Annahmen ist aber ausgeschlossen. Vielmehr ist die Wahrheit da, wo geistiges Leben und Vernunft ist. Nirgendwo kann sie schon deswegen nicht sein, weil alles, was wirklich ist, eben irgendwo ist. Ausserdem ist die Wahrheit immer; also muss sie beständig einen Ort haben, wo sie sich aufhält, es gibt für sie keine Pause in der Existenz. [...] Wenn die Wahrheit, die mit der Seele unzertrennlich verbunden ist, immer bleibt, dann muss auch die Seele immer bestehen, sie muss unsterblich sein; denn nichts, was immer ist, gestattet, dass dasjenige, worin es immer ist, ihm je entrissen werde [...] Das führt uns schliesslich dazu, festzustellen; dass nach Augustinus nicht nur das Denken an der Lösung des Unsterblichkeitsproblems Anteil hat, sondern auch der Wille. Es ist nämlich im

²⁴⁷ Kreutle (1918:342).

Menschen ein natürliches Verlangen nach Glückseligkeit, und zwar nach dauernder Glückseligkeit.“²⁴⁸

In Augustins Argumentation sucht man vergeblich nach einer christlichen Deutung von *Wahrheit*. Zwar ist die Gleichsetzung von *Wahrheit* und *Gott* implizit konstruierbar, doch schreibt Augustin den Text vor seiner christlichen Bekehrung und Taufe. An diesem Schnittpunkt des Lebens setzt das IV. Bild von Hillers Werk an und nimmt Bezug auf die in *conf. VIII, 12* von Augustinus selbst beschriebene sogenannte *Gartenszene*:

„Als aber eine tiefe Betrachtung aus geheimem Grunde all mein Elend hervorzog und vor dem Angesichte meines Herzens sammelte, da brach ein gewaltiger Gewittersturm, den Tränen in Strömen begleiteten, in mir los. Ihm freien Lauf zu lassen, erhob ich mich und ging hinweg von Alypius; denn die Einsamkeit erschien mir geeigneter, um mich ausweinen zu können; ich ging hinweg, so weit, daß mich seine Gegenwart nicht mehr zu stören vermochte. [...] Und siehe, da hörte ich eine Stimme aus einem benachbarten Hause in singendem Tone sagen, ein Knabe oder ein Mädchen war es: Nimm und lies! Nimm und lies! Ich entfärbte mich und sann nach, ob vielleicht Kinder in irgendeinem Spiele dergleichen Worte zu singen pflegen, konnte mich aber nicht erinnern, jemals davon gehört zu haben. [...] Und so kehrte ich eiligst zu dem Orte zurück, wo Alypius saß und wo ich bei meinem Weggehen die Schriften des Apostels Paulus zurückgelassen hatte. Ich ergriff das Buch, öffnete es und las still für mich den Abschnitt, der mir zuerst in die Augen fiel: Nicht in Fressen und Saufen, nicht in Kammern und Unzucht, nicht in Hader und Neid, sondern ziehet an den Herrn Jesum Christum und wartet des Leibes, doch also, daß er nicht geil werde. [Röm 13,13, Anm.] Ich las nicht weiter, es war wahrlich nicht nötig, denn alsbald am Ende dieser Worte kam das Licht des Friedens über mein Herz und die Nacht des Zweifels entfloh.“²⁴⁹

²⁴⁸ Kreutle (1918:344f).

²⁴⁹ Augustinus, *Conf. VIII, 12*, 28f. Übersetzung von Otto F. Lachmann: *Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus*. Leipzig: Reclam, 1888 [u.ö.] (Reclams Universal-Bibliothek; 2791/94a). Internetquelle: <https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/augustinus/bekennt1.htm#0812>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

Hiller beginnt das Bild musikalisch mit der figurativen Darstellung des unbekümmert spielenden und singenden Adeodatus. Mit einer absteigenden, aus vier Trillern bestehenden Linie h[♭]-e[♭]-a[♭]-c[♭] der Solo-Violine wird das Bild eröffnet. Der so entstehende a-moll-Akkord mit hinzugefügter None steht in einer Art dominantischem Verhältnis zu dem darauffolgenden d-moll-Motiv, welches Hiller später mit den Worten „Tolle! Lege!“ unterlegt. Dieses kompositorische Vorgehen, ein prägnantes Motiv zunächst nur instrumental vorzustellen und erst später mit einem Text zu versehen, findet sich bei Hiller häufig. Es bewirkt beim Hörer einen Wiedererkennungseffekt und hilft so, die damit erzielte Überraschung zur Fokussierung auf den Text zu lenken. Die zweimalige Sequenzierung des Motivs führt über g-moll nach b-moll, wo der Motivkern, nach einer durch eine Fermate bezeichneten Spannungspause, achtmal wiederholt wird. Diese Anzahl von Wiederholungen kann man numerologisch als Ausdeutung von Ewigkeit verstehen.



Abbildung 12: Hiller, Augustinus IV, S. 62, „Tolle lege – Motiv“.

Die absteigende Akkordbrechung h[♭]-e[♭]-a[♭]-c[♭] kann man im Sinne der augustinischen Gnadenlehre deuten, der Zielton c[♭] ist, wie ich im Verlauf dieser Analyse darstellen werde, der Referenzton für Augustins Nachdenken. Damit fungiert die Einleitung wie eine Ouvertüre: die wesentlichen Merkmale des Satzes sind enthalten und werden im Kommenden elaboriert.

Der Einleitung folgt ein 36-taktiges Kinderlied in Des-Dur:

„Juchhe, juchhe!
Wir fahren zur See!
Die Sonne scheint. Der Himmel ist blau.
Lichte den Anker, wickle das Tau.
Tolle, lege! Tolle, lege!“²⁵⁰

²⁵⁰ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 62ff.

Flöte, Violine, Diskant-Zither, Harfe und Celesta begleiten den als Knabensopran besetzten Adeodatus. Die Melodie ist unbekümmert und im Wesentlichen durch einen aufsteigenden Quartsprung geprägt. Der Unbekümmertheit des Des-Dur steht die Abschattierung der „Tolle, lege!“-Stelle nach b-moll entgegen, was dieser einen ernsten, etwas abgesetzten Charakter verleiht. Böhms dramaturgische Idee setzt den im Werk bereits eingeführten Sohn Augustins, Adeodatus, mit dem in der Gartenszene beschriebenen Kind gleich. Die Beiläufigkeit, mit der die für Augustinus als entscheidend verstandene Aufforderung „Tolle, lege!“ („Nimm und lies!“) eingefügt ist, ist bemerkenswert. Auch der restliche Text des Liedes erscheint programmatisch: Die Gartenszene wird von Augustinus in seinen *Confessiones* als das entscheidende Erlebnis seiner Bekehrung geschildert. Alle lebensverändernden Aspekte dieses Erlebnisses werden im Kinderlied thematisiert: es bezeichnet den Moment eines Aufbruchs („Lichte den Anker“), der das Verlassen des Bisherigen bedingt („Wir fahren zur See!“) und Augustinus letztlich Erlösung schenkt („Die Sonne scheint. Der Himmel ist blau.“). Die Funktion des Kinderliedes fasst also in kindlicher Sprache ein komplexes und prägendes Erlebnis in Worte. Auch die Ruhe und Konstanz, die Augustinus in sich selbst sucht, findet sich in der Melodie antizipiert: Lange, gleichförmige, hier 36taktige Strukturen finden sich bei Hiller äußerst selten. Im 30. Takt des Kinderliedes beginnt eine von der Solo-Violine geführte, durch dreimalig sequenzierende absteigende Kleinterzlinien geführte Modulation, die zum neuen tonalen Zentrum in C führt.

Die Etablierung des c als tonalem Zentrum geschieht durch die Altflöte, die den Ton, *quasi improvvisando*, zunächst einführt, dann arabesk umspielt, wobei alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter erklingen. Auch dies kann nur zahlensymbolisch gemeint sein. Damit beginnt der zweite, kontrastierende Teil des IV. Bildes, der die Lektüre Augustins (Röm 13,13) und den dadurch ausgelösten philosophischen Denkprozess beschreibt:

„Nicht mit Fressen und Saufen,
nicht mit Huren und Buhlen,
nicht mit Hader und Streit verschwende die Zeit.
Wahrheit und Glück findest du nicht außer dir.
Kehre in dich selbst zurück.
Im innern Menschen wohnen Wahrheit und Glück.“²⁵¹

²⁵¹ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 66ff.

Der Text ist zweigeteilt. Die ersten Verse zitieren Röm 13,13, der zweite Teil findet sich in ähnlicher Form in Augustinus' Schrift *De vera religione*.²⁵² Der Augustinus repräsentierende Männerchor singt die Stelle dreistimmig und in großer Innerlichkeit. Die Musik ist statisch und in c-moll gehalten, Diskant-Zither und Harfe, später auch die Solo-Violine werfen wie ein Mantra immer wieder das tolle-lege-Motiv ein und stellen damit einen klingenden Bezug zum Anlass der Überlegungen her. Einer kurzen, dreitaktigen Überleitung durch Altflöte (arabesk umspielte Tonleiter in C abwärts), Violine (tolle-lege-Motiv viermal absteigend sequenziert) und Diskant-Zither (Orgelpunkt auf C bei gleichzeitig chromatisch absteigender Kleinterzlinie zum Grundton) folgt ein mit Palindrom überschriebener Satzteil.

Die Intention und Wirkweise dieses Teils erschließt sich in einer Mitteilung Hillers an seinen Librettisten:

„[H]eute Nacht, nachdem ich die bisher fertige Partitur getimet [Rechtschreibfehler im Originalzitat unverändert, Anm.] hatte und auf 55 satte Minuten kam, habe ich zur Abwechslung noch eine Analyse über das letzte Werk von Olivier Messiaen gelesen. Dabei stieß ich wieder auf ein magisches Quadrat und zwar auf ein ‚christliches magisches Quadrat‘, das mich nicht mehr losläßt:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Das Quadrat soll im 2. Jahrhundert (laut Messiaen) entstanden sein. Es besteht zunächst aus dem Satz SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Es kann nicht nur von links nach rechts gelesen werden, es ist auch möglich, den Satz umzudrehen, das wiederum ein Palindrom entsteht, der Sinn aber nicht verändert wird.

ROTAS OPERA TENET AREPO SATOR

Als magisches Quadrat angeordnet, ergibt die Leseweise von links nach rechts, von oben nach unten, sowie von unten nach oben und von rechts nach links stets einen ‚nicht umkehrbaren Satz‘. Die Übersetzung lautet in etwa ‚Der Sämann, auf seinen

²⁵² „Kehre zu Dir selbst zurück; im Inneren des Menschen wohnt die Wahrheit; und wenn Du entdeckst, dass Deine Natur wandelbar ist, dann gehe über Dich hinaus. Doch denk daran, dass Du, wenn Du über Dich selbst hinausgehst, über eine vernünftig denkende Seele hinausgehst. Strebe also dorthin, wo sich das Licht der Vernunft entzündet.“ (*De vera religione*, 39,72).

Pflug achtend, hält seine Räder mit Sorgfalt'. Da in unserer Schlußszene der Same, den Augustinus gesät hat, aufgeht, ist dieses Quadrat geradezu ideal.“²⁵³

Das hier erwähnte SATOR-Quadrat gehört zu den bekanntesten und bis heute nicht vollständig entschlüsselten Satzpalingdromen und geht wahrscheinlich bis in die Spätantike zurück²⁵⁴. In den ersten beiden Jahrhunderten erhielt es offensichtlich eine christliche Deutung und hat bis heute nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Rose Mary Sheldon (2003) besorgt einen guten Überblick über die Problematik und die bisherige Forschung. Hillers Übersetzung trifft nicht ganz den Kern der Problematik. Diese liegt im Wort AREPO, dem keine eindeutige Bedeutung zugewiesen werden kann. Sheldon (2003) fasst aber die Ergebnisse der von ihr gesichteten Forschung dahingehend zusammen, dass man davon ausgehen kann, dass das Palindrom von den jungen Christengemeinden als Kryptogramm verstanden wurde, indem Gott mit dem Sämann (Sator) gleichgesetzt wird (diese Übersetzung ist unstrittig), der die Welt im Innersten zusammenhält (tenet). Die christliche Deutung bezieht sich hier auf das Wort *tenet*, das, zweifach mit einer Linie verbunden, die Kreuzform ergibt.

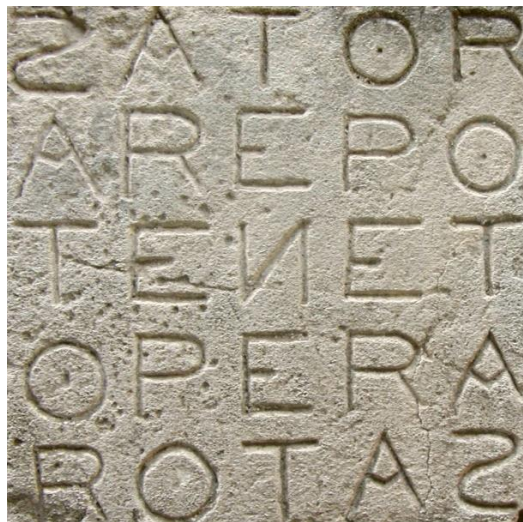


Abbildung 13: SATOR-Quadrat (Oppède / Luberon)

Hillers Fähigkeit, bildender Kunst einen Klang zu geben, gehört prägend zu seinem Stil. Durch die Verklanglichung des SATOR-Quadrats entsteht nun eine kluge musikalische Deutung der Gartenszene:

²⁵³ Hiller, Fax an Böhm vom 20. November 2004, abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung, S. 16.

²⁵⁴ Auch die Verwendung des SATOR-Quadrats ist ein Beleg für die Konstruktion einer musikalischen Entsprechung für eine andere mediale Repräsentation.

Das Palindrom teilt Hiller in 25 durchnummerierte Abschnitte, denen jeweils ein kurzes Klangmotiv zugeordnet wird. Diese repräsentieren die 25 Buchstaben des SATOR-Quadrats. Mit Violine, Diskant-Zither, Harfe, Celesta und Schlagwerk sind fünf Instrumente besetzt, was die fünf Zeilen des Quadrats entspricht. Von dieser Struktur abgehoben, „ruhig und gleichmäßig, unabhängig von den anderen Musikern bleiben[d]“²⁵⁵, „spricht“ die Altflöte den ersten Satz von Augustinus‘ *Confessiones* in ihr Instrument, während sie den Ton c‘ im Sprachfluss des Textes repetiert: „Magnus es, domine, et laudabilis valde: magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus. Quaerentes enim inveniunt eum et inveniunt laudabunt eum.“²⁵⁶ Damit ist der Text präsent, ohne dass er dem Hörer verständlich ist - er erschließt sich erst beim Lesen: „Tolle, lege!“. Die rückläufige Bewegung des Palindroms setzt in der Mitte des 12. Klangmotivs ein. Das in der Mitte des SATOR-Quadrats befindliche Kreuz (*tenet*) stellt Hiller durch den Ton c dar. Während der horizontale Querbalken durch die c-Repetition der Altflöte dargestellt ist, erscheint der Ton auch vertikal als Oktave c‘ – Groß C. Damit wird retrospektiv deutlich, warum die Modulation in Ziffer 36 zum tonalen Zentrum c geführt wird. Hiller geht hier, wie Augustinus, in die Tiefe und findet einen zentralen Ton. Auch die Spielanweisungen für die Instrumente nehmen Bezug auf die Gartenszene und kommentieren die von Augustinus geschilderte Verzweiflung zu Beginn. Die der Diskant-Zither zugewiesenen Motive sind mit *nervoso*, *sospirando*, *glissando* und *secco* bezeichnet, die Violine spielt *sul ponticello*, *pizzicato* und *arco*. Der aufrüttelnde, hohe Klang von Triangeln und Zimbeln (gestrichen, *arco*), meist auch in Kombination mit der Celesta, wird von Hiller als Signal eines bedeutsamen Geschehens und zur Erzeugung von Aufmerksamkeit beim Hörer eingesetzt. Eine Erklärung könnte sich in der katholischen Liturgie finden, mit der Hiller aufgewachsen ist. Hier weist der Schellenklang auf den Moment der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut der Eucharistie hin. Damit wird die Aufmerksamkeit der Gemeinde gezielt auf das altarliche Geschehen gelenkt. Der lange Nachklang des Buckelgongs im Schlusston (*lasciare vibrare*) kann als der tiefe Nachhall gedeutet werden, den der Augenblick in Augustinus erzeugt.

²⁵⁵ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 68.

²⁵⁶ Conf. I,1: „Groß bist du, o Herr, und deines Lobes ist kein Ende; groß ist die Fülle deiner Kraft, und deine Weisheit ist unermeßlich. So ihn aber suchen, werden ihn finden, und die ihn finden werden ihn loben.“ Übersetzung von Otto F. Lachmann: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Leipzig: Reclam, 1888 [u. ö.] Reclams Universal-Bibliothek; 2791/94a).

Internetquelle: <https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/augustinus/bekennt1.htm#0812>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

Palindrom
molto tranquillo, sempre liberamente
*recitando**

A-Fl.

Mag-nus es, do-mi-ne, et lau-da-bi-lis val-de: mag-na vir-tus tu-a et sa-pi

VI.

pizz. 3

Diskant-Zither

sospirando
gliss.

nervoso

Hfe.

p

Cel.

7

Schlg.

Buckelgong
mp

Im unteren Kirchenraum

* Ruhig und gleichmäßig, unabhängig von den anderen Musikern bleiben.

Abbildung 14: Hiller, Augustinus IV, S. 68, Palindrom.

Das Palindrom reiht sich damit ein in eine Reihe von Ausdrucksmusiken, die sich in Hillers geistlichem Oeuvre immer wieder finden und die und in den kommenden Kapiteln häufiger begegnen werden. Hiller Stärke, und dies kennzeichnet seinen Stil, ist, dass er sensibel und intellektuell die komplexe Gefühlswelt einer bestimmten emotionalen Situation in Klang fassen kann.²⁵⁷

²⁵⁷ Hillers konsequente Rückbeziehung auf ähnliche Strukturen in früheren Werken bildet eine Traditionslinie, da sie als kompositorische Technik in seinen Werken immer wieder vorkommt. Im Sinne Danusers konstituiert sich damit ein intertextueller Kontext.

Mit dem Erreichen des Ausgangstones c setzt nun der dreistimmige Männerchor erneut ein:

„Kehre in dich selbst zurück.
Aber wenn du bei dir selber angekommen bist,
und wenn du deine eigene Natur als veränderlich erkannt hast,
dann überschreite auch noch dich selbst.
In deinem innersten Inneren findest du Gott.“²⁵⁸

Obwohl nicht taktiert, entsteht bei „Kehre in dich selbst zurück“ und „In deinem innersten Inneren findest du Gott“ das Gefühl eines 12/8-Metrums.

The musical score is for a three-part men's choir (T. 1, Bar. 1, B. 1) and a percussion ensemble (Hfe., Cel., Zimbeln, Mark-Tree, Schellenbaum). The tempo is 'largo possibile'. The lyrics are: 'In dei-nem in-ners-ten In - ne-ren fin-dest du Gott.' The percussion parts include glissandos on the Zimbeln, Mark-Tree, and Schellenbaum. The vocal parts are marked 'solo' and 'p'.

Abbildung 15: Hiller, Augustinus IV, S. 75, „In deinem innersten Inneren findest du Gott“.

²⁵⁸ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 74f.

Bei der Vertonung des Wortes „veränderlich“ wechselt Hiller auf der zweiten Silbe das Tongeschlecht: aus dem bisherigen c-moll wird durch den aufwärtsgeführten Halbtonschritt es - e im Bass ein C-Dur. Das in den Tenören bisher ostinat liegende g⁴ wird bei „dann überschreite auch noch dich selbst“ in einem Bogen über h⁴-b⁴-as⁴ zurück zum g⁴ geführt. Ab diesem Moment ist, textlich gesehen, für Augustinus der transzendente Schritt zur Gottesbeziehung vollendet. Erneut vertont Hiller dieses Beziehungsgeschehen durch die von Pfrogner als „Beziehungsklang“ definierte Quinte. Ein viertaktiges Zwischenspiel von Altflöte, Violine und Diskant-Zither bereiten den letzten, entscheidenden Satz vor: „In deinem innersten Inneren findest du Gott“. Zwölf parallel geführte Quinten zwischen Tenor und Bariton über der C-Dur Quinte g⁴ führen zum C-Dur-Schlussklang in hoher Lage.

Der Schluss endet mit einem feinen, fast mystischen Moment: aufwärts geführte *glissandi* von Zimbelen, Mark-Tree und Schellenbaum wecken die Assoziation eines Aufstiegs noch oben, einer *scala mystica*, wie Augustinus seine Stufen der Gottsuche beschreibt. Gemeinsam mit Harfe und Celesta entsteht so ein Klang, der bisher noch nie da war, und, im Verständnis des Werkes, ein kurzer, zauberhafter Moment der Transzendenz.

Es erscheint als ein mehr als unglaublicher Zufall, dass die Vollendung des Momentes, der den Wendepunkt im Leben des Augustinus markiert, exakt am Goldenen Schnitt des Werkes zu finden ist.²⁵⁹ Hiller hat sich beim Studium der Werke Béla Bartóks mit dessen Verwendung der Fibonacci-Reihe und des Goldenen Schnitts beschäftigt und die Wirkung dieser Proportion bewundert. Auch ist die intensive Mitarbeit des Komponisten bei der Drucklegung seiner Werke bekannt, Hillers akribisches Beobachten von Zeitabläufen innerhalb seiner Werke²⁶⁰ und seine Begeisterung für zahlensymbolische Zusammenhänge. Auch seine Einschätzung, dass es sich bei Augustinus um sein „wohl bisher bestes Stück“²⁶¹ handelt spricht für eine sehr bedachte Phase der Durcharbeitung vor und während der Drucklegung. Es mag daher im Sinne des Textinhaltes ein sehr bewusst herbeikonstruierter Moment sein, der sich nicht hörend erschließen kann. Im Unterschied zu Bartók, wo der goldene Schnitt immer ein Zeitverhältnis darstellt, erschließt sich bei Hiller diese Proportion allerdings nur lesend, was eine erneute Binnenreferenz zum vertonten Text darstellt: *Tolle, lege!* Hiller bedient sich also der bei Bartók

²⁵⁹ Die Berechnung geht vom Druck der Partitur aus. Diese weist 121 Seiten aus, was bei der Berechnung des Goldenen Schnitts der Gesamtstrecke entspricht. Die Langstrecke steht damit zur Kurzstrecke in einem Verhältnis 74,78:46,22 zur Kurzstrecke. Der „Gott“-Akkord, der die Bekehrung Augustins abschließt, befindet sich exakt an dieser Position.

²⁶⁰ Siehe hier erneut sein Fax an Böhm vom 20. November 2004, Programmheft zur Uraufführung, S. 17.

²⁶¹ „Ist ja schon schön, daß am Schluß unseres ersten gemeinsamen und meines wohl bisher besten Stückes der Same des ‚SATOR‘ aufgeht.“ Hiller an Böhm, Fax vom 20. 11.2004, Programmheft zur Uraufführung, S. 17.

bewunderten Form, setzt sie aber stilistisch individuell ein. Der Goldene Schnitt in der Partitur ist damit ein weiteres Argument für Messmers (2014) These, die den „*Bereich des Nichthörbaren*“ als ein prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik ausmacht. Die Symbolik einer zweiten, unterbewussten Ebene kann, so Messmer, nur entschlüsseln, wer sich neben dem hörenden Erleben der Musik Hillers auch auf das studierende Erleben einlässt.²⁶²

Auch die Kontrastierung der perfekten Symmetrie des SATOR-Quadrates mit dem unsymmetrischen Goldenen Schnitt kann in diesem Sinne als konstituierend für eine Kompositionsweise angesehen werden, die, Messmer (2014) folgend, neben einer hörbaren, erlebbaren Ebene der Symmetrie (SATOR Quadrat) auch eine nichthörbare, verborgene, aber *erlesbare* Ebene (Goldener Schnitt) enthält.

Hiller gelingt in diesem Satz eine außergewöhnliche Verbindung von theologischem Ausdruck und eigenständiger musikalischer Form. Die Verwendung des SATOR-Quadrats als außermusikalischer Inspiration und seiner gelungenen Übersetzung als Klangpalindrom belegt erneut seine Fähigkeit, scheinbar gegensätzliche Dinge musikalisch zu verbinden. Im Gesamtkontext entsteht so die Verklanglichung der Idee Augustins von der Unsterblichkeit der Seele. Hiller schafft damit ein Stück komponierter musikalischer Transzendenz.

4.1.5 (V) Adeodatus

Die Adeodatus-Szene geht auf eine Legende zurück, die etwa seit dem 13. Jahrhundert, zunächst Augustinus zugeschrieben wird und die mit der Entstehung seiner Schrift *De trinitate* verbunden ist, worin Augustinus das Wesen der göttlichen Dreifaltigkeit zu ergründen versucht. Die Legende besagt, dass Augustinus bei einem Strandspaziergang auf einen Knaben trifft, der in großer Ruhe versucht, mit einem Löffel oder, je nach Übersetzung, einer Muschel, das Meer auszuschöpfen, um es in eine Grube zu füllen. Augustinus erklärt dem Knaben die Unmöglichkeit seines Ansinnens und sagt ihm ein Scheitern voraus. Die Erwiderung des Knaben ist, dass es demnach auch Augustin unmöglich sei, in seinem gerade entstehenden Buch über die Dreifaltigkeit dieses Geheimnis auch nur im Ansatz zu erfassen.

Roland Kany (2007) erwähnt in seiner monumentalen Erörterung der augustininischen Dreifaltigkeitslehre die Rezeption der Legende und verortet sie historisch. Er weist darauf hin, dass der Kern der Legende bis ins 13. Jahrhundert auch anderen Heiligen zugeschrieben wurde,

²⁶² „[...] Melodien, Rhythmen, Klänge [sind] ganz konkret verbunden mit Vorstellungen des Bewusst- und Unterbewusstseins; [...] sie] berühren den Bereich des Nichthörbaren, den nur derjenige dechiffrieren kann, der die Partitur studiert und sich mit ihr und dem Komponisten befasst.“ (Messmer 2014:173).

und sich wahrscheinlich erst im ausgehenden 13. Jahrhundert exklusiv auf Augustinus beschränkte.

DIE VIGESIMA OCTAVA AUGUSTI.

357

- A** *te liber conscriptus contra Sermonem Arianorum, de quo num. 519.*
Anno 419 Augustinus assistit concilio Carthaginiensi vi. Scribit Hefychio prolixiorē epistolam 80, nunc 199, de fine seculi; libros de Nuptiis & concupiscentia contra Pelagianos ad comitem Valerium, quorum postremus videtur scriptus anno sequenti; in Scripturam sacram Locutionum libros septem, & totidem Questionum; libros quatuor de Anima & ejus origine contra Victorē, & demum ad Pollentium duos libros de Conjugiis adulterinis. Comm. § 48.
705. Anno 420 Sanctus componit duos libros contra Adversarium legis & prophetarum: Contra Gaudentium Donatistam libros item duos, & alterum contra Mendacium. Comm. num. 523, 468, 525. Eodem anno edit libros duos ad Bonifacium Papam contra duas Epistolas Pelagianorum. Comm. num. 494. Accedunt epistola sequentes, nimirum 61, nunc 204, ad Dulcitium tribunum de Donatistis; 146, nunc 205, ad Consentium interrogata; 270, nunc 206, ad Valerium; & forsitan 253, nunc 235, ad Ceretium de fraudibus Priscillianistarum.
B *Anno 421 scribit libros sex contra Julianum Pelagianum, quos cum epistola praefixa transmittit Claudio episcopo. Victorinum subdiaconum Manichaeum denuntiat Denetrio episcopo per epistolam 74, nunc 65, Comm. num. 495 & 414.*
Anno 422 Sanctus scribit Enchiridion ad Laurentium, & hoc vel sequenti librum de Cura pro mortuis ad Paulinum. Circa hoc tempus agitata est causa Antonii Eufalensis episcopi, de qua Comm. § 49: de illis § 48.
Anno 423, aut circa id tempus, Sanctus dat litteras ad Calesinum Papam de causa memorati Antonii. Editores Benedictini putant circa eundem annum scriptas esse sequentes epistolas, nimirum 209, nunc 208, ad Feliciam virginem; 87, nunc 210, ad Felicitatem & Rusticum; ac 109, nunc 211, ad monachas. Posterior hac concordiam monialibus, quae tumultuata erant, commendat, vitaeque regulam iisdem praescribit. Vide dista num. 369 & seqq.
Anno 424 componit librum de Odo Dulciti questionibus. Comm. num. 649. Circa idem tempus Tillemontius art. 317 collocat prolixam epistolam contra Vitalem Semipelagianorum prodromum, quae olim 107, nunc est 217. At Benedictini in Vita lib. 8, cap. 7 scriptam putant circa annum 427. Comm. § 36. Sanctus hoc vel sequenti anno accepit reliquias S. Stephani protomartyris. Cū sub finem hujus anni in monasterio Hipponensi obiisset aliquis cum pecunia sibi relictā, quam ecclesia legabat, Sanctus illam respuit, clericos vitae communī arctius alligat, clero ejecturus omnes, qui aliquid deinde haberent proprii. Demum, ut scandalo excitato mederetur, duos sermones de suo suorumque statu ad populum instituit. Sunt hi inter sermones de Diversis 49 & 50, in nova editione 355 & 356. Posterior dictus est post Epiphaniā anni sequentis.
706. Anno 425 scripta videtur epistola 103, nunc 212.
Anno 426 adest ordinationi episcopi Milevitani: Eradium vel Eraclium sibi successorem designat, in eumque administrationem transfert. Comm. § 50.
Anno 427 discordia oritur inter monachos Adrumetinos ex scriptis Augustini malè intellectis: de qua monitus Sanctus, scribit ad eos epistolam 46, nunc 214: deinde librum de Gratia & libero arbitrio, quem cum epistola 47, nunc 215, ad ipsos mittit: ac demum librum de Correptione & gratia. Comm. num. 495. Leporius operā S. Augustini inducitur ad errores suos de Incarnatione & gratia publicè retractandos. Comm. num. 668. Bonifacius comes Actii dolo hostis imperii declaratur: Sanctus, ut illum in viam reducat, scribit ei pulcherrimam epistolam olim 70, nunc 220, quae etiam sequenti anno potest esse scripta. Circa hoc tempus scripta fortassis epistola 208, nunc 218, ad Palatinum.
Anno 428 Sanctus componit libros Retractationum, & Speculum. Comm. § 51. Inchoat Opus imperfectum contra Julianum: confert cum Maximino Ariano, quem anno sequenti refutat duobus libris. Comm. num. 496 & 518. Hoc vel sequenti anno Wandali Africam ingrediuntur, quam miserè populantur.
Anno 429 monitus Augustinus per Prosperum & Hilarium de exortis in Gallia Semipelagianis, contra eos scribit librum de Praedestinatione Sanctorum, & de Dono perseverantiae. Comm. § 36. Rogatus à Quodvultdeo inchoat Opus de Haeresibus; sed solum librum primum absolvit. Comm. à num. 679. Alypio scribit de miraculosa conversione Dioscori epistolam 67, nunc 237: ac geminam Dario comiti, videlicet 262 & 264, nunc 229 & 231: posteriori addit libros Confessionum. Hoc item aut sequenti anno scripta epistola 180, nunc 228, quā docet, quandonam episcopis liceat fugere.
Anno 430 Bonifacius comes, jam imperio reconciliatus, confugit adversum Wandalos, viasque Hipponem se recipi. Hinc urbs obsidetur à Wandalis. Augustinus interim, nihil remittens de consuetis pro Ecclesia laboribus, tempore obsidionis morbo corripitur supremo, ac pie moritur xxviii Augusti.
- § LIV. Aliqua incerta, quae posteriores scriptores de Sancto adhuc vivente narrant.**
- Q**Uandoquidem res gestas S. Augustini, antiquorum scriptis consignatas, usque ad beatam Sancti mortem prosecuti sumus, restat ut facula quaedam coarctum auctoritate carentia, & à posterioribus solum relata scriptoribus, hoc loco examinemus, ut studiosus lector intelligat, quantum illa fidei mereantur. Petrus de Natalibus Equilinus episcopus in Catalogo Sanctorum lib. 7, cap. 128 ad propositum nostrum habet sequentia: Fertur de eo, quod cum librum de Trinitate compilare cogitasset, transiens juxta litus, vidit puerum, qui foveam parvam in litore fecerat, & cochleā aquam de mari haustam in foveam mittebat. Et cum Augustinus puerum interrogasset, quid faceret: respondit puer, quod mare disposuerat cochleā exficcare, & in foveam illam mittere. Cumque hoc Augustinus impossibile esse diceret, & simplicitatem pueri rideret: puer ille ei dixit, quod possibile sibi esset hoc perficere, quam Augustino minimam partem mysteriorum Trinitatis in libro suo explicare, assimilans foveam codici, mare Trinitati, cochleam intellectui Augustini: quo dicto puer disparuit. Augustinus autem ex hoc se humiliavit, & librum de Trinitate, oratione praemissa, utcumque potuit,
- F** *Historiuncula de puerō, Augustino apparente, & aquam maris exhalante,*
- Y y 3**

Abbildung 16: Acta sanctorum augusti: ex Latinis et Graecis, aliarumque gentium monumentis, servata primigenia veterum scriptorum phrasi. T6 (1743) / [Société des Bollandistes].

Kany bemerkt dabei, dass am Ende des 4. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts nach Christus die Trennlinie zwischen Philosophie und Theologie sowohl in Mailand als auch in Nordafrika, wo Augustinus später als Bischof wirkte, wesentlich unschärfer gezogen wurde als dies heute der Fall ist. Obschon man das Werk unter einigen Gesichtspunkten heute als philosophisches Opus lesen kann, gehört Augustins *De trinitate* bis heute zu den wegweisenden Werken der Theologie. Kany bezeichnet sie gar als „kopernikanische Wendung“²⁶³, einer

„Wendung nach innen zum erkennenden, glaubenden, liebenden Subjekt“, genauer: in der Entdeckung der ‚Notwendigkeit einer ursprünglichen, prinzipiellen Selbstgegenwart‘ des menschlichen Geistes. Diese ‚Einheit des Sich-Wissens‘ lasse sich ‚nur in Gestalt einer Dreiheit‘ in Worte fassen: ‚In der innersten Selbstgegenwart seines Geistes ist der Mensch Trinität. Nimmt man den biblischen Glauben hinzu, daß der Mensch Ebenbild Gottes ist, so ist zu schließen, daß der Mensch in dieser trinitarischen Selbstgegenwart Bild Gottes ist.‘ Das Außergewöhnliche dieses gedanklichen Vorgangs arbeitet Kany auf wenigen Seiten heraus, nach deren Lektüre eigentlich jedem Leser klar sein müsste, warum der Vorwurf der logischen Inkohärenz, ja der Selbstwidersprüchlichkeit gegenüber der augustinischen Explikation der Trinitätslehre einfach zu kurz greift.“²⁶⁴

Auch in der bildenden Kunst wird die Muschel-Szene vielfach aufgegriffen. Sandro Botticellis *Augustinus und der Knabe am Meer* (1487), Johann Baptist Zimmermanns *Augustinus und der Knabe am Meer* (1729) und Gustaw Gwozdeckis (1880–1935) *Augustinus und der Knabe am Meer* sind nur einige der bekanntesten Darstellungen. Wladimir Petrichev (*1967) stellt den Bezug der Legende zur Trinitätslehre in der Körperhaltung des Augustinus dar. Die erhobenen Hände und der Kopf bilden drei Hochpunkte des Bildes, während sie einem Körper verbunden sind. Das Ende des Körpers, die Füße, sind unsichtbar und nicht ergründbar. Sie werden vom schöpfenden Knaben mit der Muschel verdeckt.

Die Legende steht in ihrer Deutung oft für die ultimative Transzendenz Gottes, die sich nicht durch Vernunft erfassen lässt. Gleichzeitig wird sie als Warnung gedeutet, das Mysterium Gottes durch Wort und Schrift begrifflich festzulegen und damit einzuengen. Sie tritt so einer

²⁶³ Kany (2007), zitiert nach Kinzig (2009:33).

²⁶⁴ Kinzig (2009:33); alle Binnenzitate beziehen sich auf Kany (2007).

philosophischen Position gegenüber, die die menschliche Vernunft als unbegrenzt und lediglich als Spiegel eines göttlichen Logos ansieht.

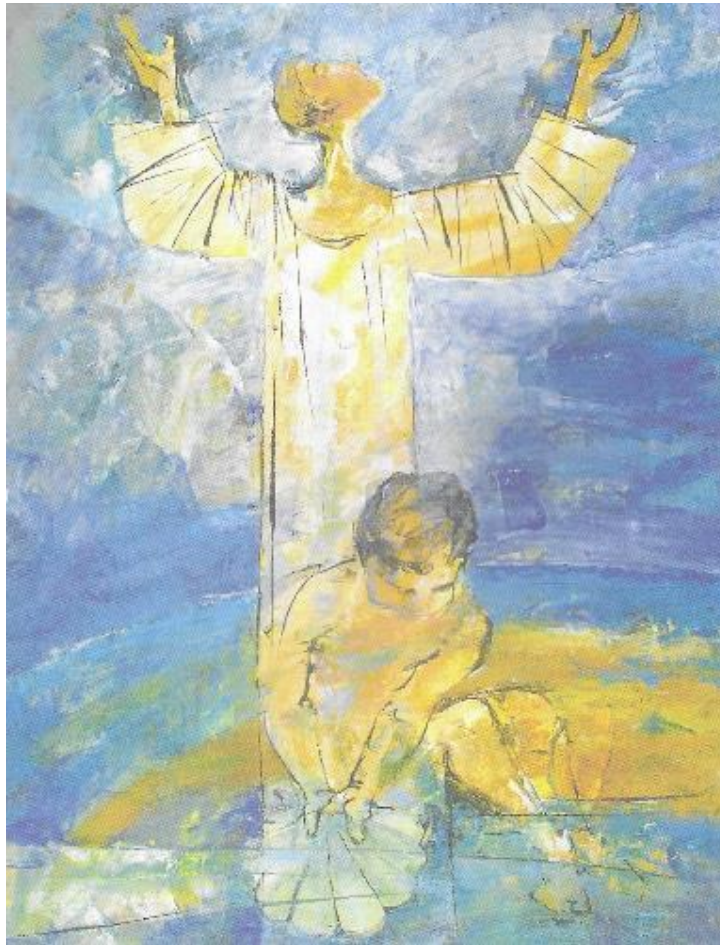


Abbildung 17: Wladimir Petrichev (*1967): Die Unerschöpflichkeit Gottes (2003).

Hiller und Böhm modifizieren die Legende und gestalten sie aus dramaturgischen Gründen um. Der muschelschöpfende Knabe ist hier Adeodatus, der Sohn Augustins. Er wird von zwei Philosophen flankiert (Tenor 2 und Bariton 2), die sich einander gegenüberstehen und aus dem Männerchor herausgelöst sind. Damit entsteht bereits der optische Eindruck eines spätantiken philosophischen Diskurses von Rede und Gegenrede, der auch in der Struktur der Komposition angelegt ist.²⁶⁵ Lehrender in diesem Diskurs ist Adeodatus: „Ich fülle die Muschel. Ihr sammelt nur Tropfen. Das Meer ergründet keiner von uns“.²⁶⁶

Hillers Instrumentierung ist, wie bei vielen Stellen, die Reflexion darstellen, auffallend statisch. Diskantzither und Harfe, später auch der Einsatz der Röhrenglocke dienen der Strukturierung

²⁶⁵ Auch dies erzeugt im Sinne von Jauß einen *Erwartungshorizont* beim Rezipienten.

²⁶⁶ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 78f.

der Szene. Der Satz wirkt rezitativisch und ist ganz auf das Verständnis der Sprache ausgelegt. Der erstmalige Einsatz der Röhrenglocke markiert den Beginn eines neuen Teils des Diskurses („Ist der Mensch glücklich, wenn er besitzt, was er begehrt?“ „Ist einer weise, der vieles weiß?“)²⁶⁷, definiert aber auch, im Sinne eines Rezitativs, den harmonischen Kontext. Der Bezug zur Dreifaltigkeitslehre Augustins wird in der dreigeteilten Anrufung „Deus veritas. Deus sapientias. Deus beatitudo“ hörbar.²⁶⁸ Die Anrufung ist dreifach aufgeteilt und wird von Tenören, Baritonern und Bässen absteigend sequenziert gesungen. Vorherrschendes Intervall ist die kleine Terz. Die sich damit ergebende Kombination (3x3) kann als Chiffre für Trinität gedeutet werden, auch wenn die von Augustinus benutzte Begrifflichkeit eine andere ist. Augustins Philosophie ist davon geprägt, dass wir ohne die Wahrheit (*veritas*) nicht zur Erkenntnis der Weisheit (*sapientia*) gelangen. Nur durch die Hilfe der Weisheit (*sapientia*) jedoch gelingt ein glückliches, hier glückseliges (*beatitudo*), Leben. Weisheit jedoch ist Gott.

The image shows a musical score for a three-part vocal setting. The voices are Tenors (T.), Baritone (Bar.), and Bass (B.), each with two parts. The lyrics are: "De - us ve - ri - tas. De - us sa - pi - en - ti - as. De - us be - a - ti - tu - do." The music is in a minor key and features a descending sequence of notes across the voices. A Diskant-Zither is also indicated on the left.

Abbildung 18: Hiller, Augustinus V, S. 82, „Deus veritas, sapientias, beatitudo“.

Anders als in der Legende tritt auch Monnica auf, die kurz den Aspekt der persönlichen Vita hinzufügt: „Aber der Weg zu Gott ist weit. Manche brauchen dazu ein ganzes Leben“.²⁶⁹ Die Gottesferne des Menschen wird zunächst in der Harfe dargestellt, der aufsteigende Tonleiterausschnitt der Rede Monnicas definiert einen Weg, der nicht geradlinig verläuft, sich auch ins Böse (hier: Tritonus $gis'-d'$) verlaufen kann, letztlich aber die Beziehung zu Gott findet (Quinte $d'-a'$):

²⁶⁷ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 80ff.

²⁶⁸ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 82.

²⁶⁹ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 83.

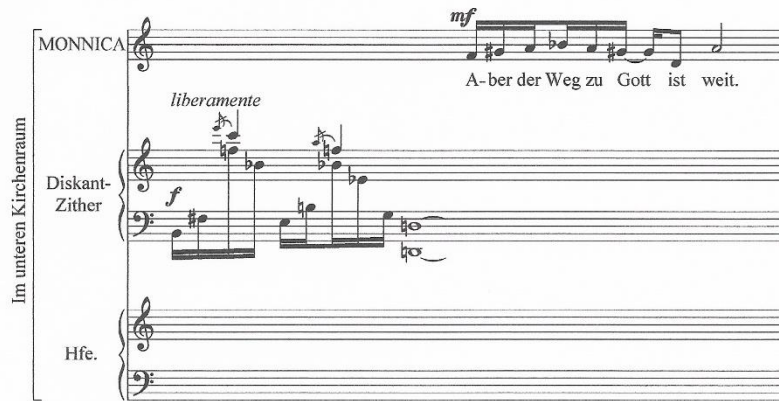


Abbildung 19: Hiller, Augustinus V, S. 83, „Aber der Weg zu Gott ist weit“.

Erneut findet sich damit ein Beleg für Hillers Verwendung der Quint als Chiffre für Beziehung in Pfrogner's Sinn. Adeodatus' Hinweis, *Gott* habe „Fischer den Philosophen vorgezogen“, ist eine pointierte Erinnerung des Librettisten, dass der philosophische Hintergrund der Diskussion die Trinitätslehre ist. Erwartbar gewesen wäre hier die Formulierung „*Jesus* hat Fischer den Philosophen vorgezogen“, denn dies ist der Kontext des geschilderten biblischen Geschehens. Da Jesus, nach Augustins Lehre, aber wahrer Mensch und wahrer Gott ist, ist die Formulierung austauschbar.

Der darauffolgende erneute Einsatz des Glockenspiels ist motivisch aus dem Beginn des IV. Bildes entwickelt, in der die absteigenden Quinten als Ausdeutung der augustininischen Gnadenlehre interpretiert wurden. Dieser zentrale Satz („Alles ist Gnade, alles Geschenk“) wird zunächst vom Männerchor vorgestellt und dann von dem auf der Empore platzierten Chor ostinat wiederholt. Der Einsatz der Zimbeln als klanglicher Hinweis auf einen besonders wichtigen Teil in der Musik begegnet uns immer wieder und wurde bereits erwähnt. Eine Erklärung könnte sich, wie bereits erwähnt, in der katholischen Liturgie finden, wo der Schellenklang auf den Moment der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut der Eucharistie hinweist und die Aufmerksamkeit der Gemeinde gezielt auf das altarliche Geschehen gelenkt wird. Nach katholischer Lehre bewirken die gesprochenen Worte eine substantielle Wandlung. Ähnliches bewirkt, im Verständnis dieser Szene, auch die Gnade Gottes.

An diesem Beispiel lassen sich zwei Phänomene beobachten:

- I. Hiller komponiert eher mit Klangbezügen als mit Motiven. Seine Klänge wirken dabei assoziativ und erfüllen eine wichtige Funktion zur Kontextualisierung von

Zusammenhängen. In diesem Fall bezieht sich sein assoziativ wirkendes Klangkonstrukt auf einen extratextuellen Kontext, nämlich die katholische Liturgie. Diesen Zusammenhang muss der Hörer jedoch intellektuell erfassen. Erneut setzt Hiller hier einen gebildeten Rezipienten voraus, der, um mit Iser (1976) zu argumentieren, die hier entstehende *semantische Lücke* füllen kann. Dies kann nur gelingen, wenn der Hörer zueinander in Beziehung stehende Werkelemente miteinander verknüpft und daraus eine Deutung konstruiert.

- II. Die überraschende Vorzeichnung der Stelle mit 13/16 lässt sich aus Hillers von Orff übernommener Vorliebe für Tarot ableiten. Auf die Konstellation der *Großen Arkana* und die Vorliebe Hillers, auch andere spirituelle Denkweisen in seiner geistlichen Musik zu Wort kommen zu lassen, bin ich bereits im vorhergegangenen Kapitel eingegangen. Hillers Vorliebe dafür ist nach eigenen Worten auch durch seine Frau Elisabet Woska gewachsen. Hier findet sich nun erneut ein Beleg für eine Anwendung als konstituierendes Merkmal seines Kompositionsstils, denn wenn wir davon ausgehen, dass sich durch die Vorzeichnung 13/16 ein erneuter Hinweis auf Tarot findet, ergibt dies einen Sinn. Die 13. Karte der *Großen Arkana* ist „Der Tod“. Trotz einer Vielzahl zu findenden Wesensbeschreibungen dieser Karte sind sich alle Deutungen einig, dass die Bedeutung der Karte darin liegt, das alte und gewohnte, erlebte und durchlebte loszulassen, damit Neues entstehen kann. Die 13. Karte bestätigt das Ende eines Entwicklungsprozesses und der Beginn von etwas Neuem. Auch in einem biographischen Detail macht dies Sinn: am Ende der Szene kehrt Hiller zum Eingangsmotiv des Adeodatus („Ich schöpfe mit meiner Muschel das Meer aus“) zurück, welches er am Ende leicht modifiziert. Der Chor auf der Empore ruft ihn zweimal flüsternd beim Namen. Der dritte Anruf ist verkürzt und anders geschrieben („Adeodatus!“ „A Deo...“). Für den Hörer ist ein Unterschied nicht wahrzunehmen, was ein erneuter Beleg für Messmers These des Nichthörbaren ist, welches sich nur im Studium der Partitur erschließt. Die Bedeutungsänderung, die sich aus der Verkürzung des Namens *Adeodatus* zur Abschiedsformel *A Deo!* ergibt, ist jedoch programmatisch: Der historische Adeodatus stirbt 16jährig im Jahr 388.

4.1.6 (VI) Monnica

“Als aber der Tag nahte, an dem sie aus diesem Leben scheiden sollte, nur dir, nicht uns war er bekannt, da begab es sich durch dein geheimes Walten, daß wir, die Mutter und ich, allein an ein Fenster gelehnt standen, das eine Aussicht auf den Garten unseres Hauses gewährte, dort in Ostia an dem Tiber war es, wo wir in stiller Zurückgezogenheit nach den Beschwerden einer langwierigen Reise uns zum Einschiffen vorbereiteten; ein trautes liebliches Gespräch war es, wir vergaßen, was dahinten ist, und streckten uns zu dem, was da vorne ist, und forschten unter uns bei der Wahrheit, die da gegenwärtig ist und die du bist, nach der zukünftigen Herrlichkeit deiner Heiligen, die kein Auge geschaut und kein Ohr gehört und in keines Menschen Herz gedrungen ist. Sehnsuchtsvoll öffneten wir unsern Mund, Quellwasser von oben, die Quelle des Lebens, die bei dir ist, auf daß wir, nach unserem Fassungsvermögen, von ihr besprengt, solch erhabnen Gegenstand nach allen Seiten hin betrachteten.

Als nun unsere Rede dahin gelangte, daß auch die höchste sinnliche Freude, wie sie das leibliche Auge zu schauen vermag, vor der Wonne jenes Lebens keiner Vergleichung, geschweige denn Erwähnung wert schien, uns in glühender Sehnsucht zu ihm selbst erhebend, durchwandelten wir im Geiste stufenweise alles Sinnliche, ja selbst den Himmel, von welchem Sonne, Mond und Sterne auf die Erde herabglänzen. Dann drangen wir weiter empor im Bedenken, Besprechen und Bewundern deiner Werke und kamen auf unsern Geist, und auch darüber schritten wir hinaus, um das Gebiet unvergänglicher Fülle zu erreichen, wo du Israel weidest reichlich mit der Nahrung der Wahrheit und wo Weisheit das Leben ist, durch welches alles entsteht, Vergangenes und Zukünftiges; sie selbst aber wird nicht, sie ist, wie sie war, und wird immer so sein, denn Vergangenheit und Zukunft ist nicht in ihr, sondern allein das Sein, weil sie ewig ist; gewesen sein und sein werden ist aber nicht ewig. Und während wir so redeten und uns nach ihr sehnten, da berührten wir sie leise mit dem vollen Schlage des Herzens, seufzten und ließen dort gebunden die Erstlinge unseres Geistes zurück und kehrten uns wieder zum Laut unseres Mundes, wo das Wort beginnt und endet. Und was gleicht deinem Worte, unserem Gebieter, das ohne zu altem in sich bleibt und alles erneut?“²⁷⁰

²⁷⁰ Augustinus, Conf. IX,10, Reclam. Internetquelle, a.a.O.

Die von Böhm entworfene und bereits im ersten Bild vorgestellte philosophische Botschaft Augustins von der *scala mystica* als „Aufstieg von der vergänglichen und trügerischen Sinnlichkeit zur unvergänglichen Idealität“²⁷¹ wird im sechsten Bild als konkretes Erlebnis geschildert. Im zehnten Kapitel des neunten Buchs der *confessiones* berichtet Augustinus von den letzten Lebenstagen seiner Mutter, welche diese gemeinsam mit ihm in Ostia verbrachte. Ein längeres Gespräch der beiden mündet in eine Art Ekstase, ein, wie es das Kapitel beschreibt, transzendentes Erlebnis. Leopold Wittmann (1980) beschreibt diese Form der gestuften Wirklichkeitswahrnehmung als „Theorie des Aufstiegs“²⁷² und verortet sie vorallem im neoplatonischen Denken. Mit Bezug auf die schwierige Umsetzung dieses Gedankens im Libretto spricht Böhm von einer Form des „Traumzustandes“, in dem sich „die zentralen Gedanken Augustins über Wahrheit und Glück“²⁷³ verdichten.

Die Szene beginnt als Monolog der Monnica. Augustinus, verkörpert vom sechsstimmigen Männerchor, kommt erst später hinzu. Eine achttaktige Einleitung eröffnet den Satz. Über den in der Harfe kreisenden Tönen c-a-des, die in der Bassstimme der Diskantzither verdoppelt werden, repetiert die Diskant-Zither 26 Mal den Ton h'. Hiller stellt durch diese Repetition einen inneren Rückbezug zum ersten Bild her. Dort stellt er ab Ziffer 21 mit dem Augustinus-Zitat „Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te“²⁷⁴ das philosophische Leitmotiv des Werkes vor, dessen Vertonung zunächst vom h im Einklang ausgeht, um in Ziffer 22 H als Quintklang zu erreichen. Auch Monnicas im ersten Bild beschriebene Rede kommt letztlich im Gebet „Gott, gib ihm Klarheit, schenk ihm die Wahrheit, die er begehrt“ in einer volksliedhaften Melodie mit dem tonalen Zentrum auf h' zur Ruhe. Monnicas Monolog wird mit der Aussage „Alles fließt und vergeht. Nichts bleibt stehn“ in einen philosophischen Zusammenhang gestellt. Hiller komponiert hier (erneut) ein Palindrom (e' - h' - fis' - f' - h' - f' - fis' - h' - e'), das ständig um den Zentralton h' kreist. Die Worte „fließt“ und „stehn“ bilden dabei reine Quinten, „und vergeht“ als verminderte Quinte f' - h' - f' vertont wird. Nicht zufällig entsteht hier durch die Verwendung des *panta rhei*-Begriffs (πάντα ῥεῖ) eine erneute Bezugnahme auf die Tradition und Begrifflichkeit der neoplatonischen Lehre, auf die Augustinus in seinen theologischen Werken intensiv zurückgreift. Nicht zufällig erscheint auch die Einbettung eines dreitaktigen, aus neun Tönen bestehenden Palindroms in eine achttaktige Einleitung. Folgt man der Überlegung, dass die Zahl Acht in der christlich-jüdischen Tradition als Vollendung, als

²⁷¹ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

²⁷² Vgl. Wittmann (1980).

²⁷³ Böhm, Programmheft zur Uraufführung, S. 22.

²⁷⁴ Conf. I,1.

„Rückkehr zum Ursprung“²⁷⁵ gedeutet werden kann und die Zahl Drei als Symbol der Trinität Gottes, kann man die Einbettung des dreitaktigen, neuntönigen Motivs in eine achttaktigen Einleitung programmatisch deuten. Dies belegt erneut, dass Zahlensymbolik für Hiller ein konstituierendes Element seines Kompositionsstils ist. Monnica, chiffriert im Zentralton h⁴, erreicht in ihrer Ekstase diese transzendente Wirklichkeit. Dafür spricht auch das um den Ton c kreisende Bassmotiv c-a-des. Damit folgte Hiller einem bereits erwähnten Schema, in dem er bereits in der Einleitung wesentliche Aspekte der Handlung musikalisch vorwegnimmt und ausdeutet, der Sinngehalt erschließt für den Hörer erst später:

The image shows a musical score for Hiller's Augustinus VI, S. 90, Einleitung. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Im unteren Kirchenraum', features a Diskant-Zither and a Harfe. The second system, also labeled 'Im unteren Kirchenraum', features a MONNICA vocal line, a Diskant-Zither, and a Harfe. The MONNICA line includes the lyrics: 'Al - les fließt und ver - geht. Nichts bleibt stehn.' The score is in 2/4 time and G major.

Abbildung 20: Hiller, Augustinus VI, S. 90, Einleitung.

In dem nun folgenden Monolog bedenkt Monnica zunächst das Werden und Vergehen menschlichen Lebens:

„Ein Lebensalter kommt,
das andere weicht.
Kommt die Knabenzeit,

²⁷⁵ Schimmel (1980:174).

stirbt das Kind.
 Kommt die Jugendzeit,
 stirbt der Knabe.
 Kommt das Mannesalter,
 stirbt der Jüngling.
 Kommt das Greisenalter,
 stirbt der Mann.
 Kommt der Tod, stirbt jedes Alter.
 Unser Leben – ein Wettlauf mit dem Tod.
 Ein Sterbeleben, ein Lebenssterben.“²⁷⁶

Die motivische Gestaltung der vergehenden Lebensstufen wird jeweils aus der verminderten Quint $h'-f'$ entwickelt, die Hiller bereits im Palindrom als Verklanglichung der Vergänglichkeit eingeführt hat. Wie sich jeder Lebensabschnitt individuell ausprägt, wird auch das Motiv spezifisch in seiner Fortführung abgewandelt. 33 verminderte Quinten $h'-f'$ begleiten in der Diskant-Zither den Monolog, 27 *claves*-Schläge (auf h'') wirken wie das unaufhörliche Ticken einer Uhr, eine ostinate Harfenfigur verstärkt das beklemmende, statische Gefühl der Szene. Nach dem Wort „Tod“, das durch ein tiefes H in der Diskant-Zither eine morbiden Tonfärbung erfährt, verändert sich der Klang der Begleitinstrumente plötzlich und unerwartet. Der Einsatz von Glasharfe und Verrophon erzeugt ein zerbrechliches, feingewebtes Klangbild, über das sich eine Reflexion Monnicas über das Wesen der Zeit entfaltet:

„Was ist die Zeit?
 Wir fassen es nicht.
 Sie rast dahin und hält nicht still.
 Die Gegenwart – ein schaler Augenblick.
 Die Zukunft – ein hohles Vielleicht.
 Das Vergangene im Erinnern,
 die Zukunft im Erwarten,
 die Gegenwart im Entfliehen.
 Die Güter der Welt sind Schätze,
 die man nur im Traum besitzt.
 Sie machen reich bis zum Erwachen.
 Ist der Traum vorüber...“²⁷⁷

Der Wiedereinsatz der *Claves* geschieht nun in 6/8- oder 9/8-Metren, zunächst gemeinsam mit, dann unabhängig vom restlichen Satz, was das Gefühl eines ruhigen Herzschlags erzeugt. Nach

²⁷⁶ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 90ff.

²⁷⁷ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 93f.

dem offensichtlichen Bezug zur Zahl 3 in den 33 verminderten Quinten und dem verborgenen, nichthörbaren Bezug auf die Zahl 3 in der Zahl 27 (3x3x3) in den claves-Schlägen geschieht auch der Wiedereinsatz der claves in Metren, die in Bezug zur Zahl 3 stehen (6/8; 9/8). Die Kummulation ist auffällig. Der Rede schließt sich eine mit *Lamento* überschriebene, zwölftaktige (3x4) Zwischenmusik an. Über einem ostinaten, vom Verrophon gespielten Motiv, dessen Töne immer gleich, jeder zweite Takt aber rhythmisch geringfügig verändert ist (hier wechseln sich synkopisierte und nicht synkopisierte Motivform ab), entfaltet sich eine leise, sphärisch anmutende von der Violine *con sordino* gespielte Melodie, in der der Ton h⁴ zwölfmal vorkommt und musikalisch umspielt wird. Der zwölfte Takt bildet eine Überleitung zum neuen tonalen Zentrum in e, damit wird das bisherige h zur Quinte:

„Liebe ist der Reichtum der Armen,
ist das Leben der Sterbenden.
Liebe, Liebe.“²⁷⁸

Hängende Glasplättchen steigern das Gefühl der Zerbrechlichkeit der Szene ein weiteres Mal. Mit dem kurzen, viertaktigen Einsatz der Altflöte verändert sich das tonale Zentrum erneut und erreicht mit dem Wiedereinsetzen der Harfe C-Dur. Der *Augustinus* verkörpernde Männerchor nimmt Bezug auf die im vorhergehenden Bild beschriebene Lehre von der Unsterblichkeit der Seele:

„Nur die Wahrheit kennt kein Kommen und Gehen.
Denke an Gott und du wirst bei ihm ein ‚Ist‘ finden,
das kein ‚Es war‘ duldet,
kein ‚Es wird sein‘.
Bei ihm ist Ruhen und Bleiben.
Ein ewiger Sabbat ohne Ende und Wende.“²⁷⁹

Besonders die mediantische Ausweichung von „Ist“ und „es war“ zum As-Dur-Septakkord erzeugt Aufmerksamkeit, die für einen Männerchor extreme Auffächerung des Akkords von As bis c⁴ ist ungewöhnlich. Die in Terzparallelen aufwärts geführte Linie der Baritone und des ersten Basses kann als Vertonung des transzendenten Aufstiegs interpretiert werden, wie Wittmann (1980) ihn beschreibt. Die enharmonische Verwechslung von As nach Gis am Ende

²⁷⁸ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 95f.

²⁷⁹ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 96ff.

ermöglicht es Hiller, den Monnica zugeordneten Ton h' als Mittelpunkt des gis-moll Akkordes zu schreiben. Eine kurze, modulierende Überleitung durch die Altflöte führt den Satz zurück nach C-Dur. Die Textausdeutung von „Ruhens“ und „Bleiben“ geschieht zum einen durch Augmentierung, zum anderen erzeugen die im *pp* notierten Akkorde aus Fis-Dur und C-Dur ein Gefühl des Entrücktseins. Ab Ziffer 49 wird Monnicas Gesang Teil des Männerchorsatzes, der nach G-Dur moduliert. Die dem Akkord zusätzlich hinzugefügte große Sexte und große Septe lassen den Klang leicht uns sphärisch klingen.

Von der Empore beginnen die Chorsänger auf hoch gestimmten Weingläsern zu spielen, die sukzessiv, nicht simultan erklingen²⁸⁰. Das im unteren Kirchenraum platzierte Verrophon wird mit einer Stricknadel abwechselnd auf den vorderen und hinteren Röhren angestrichen, hängende Glasstäbe und Glasharfe kommen zu den hängenden Glasplättchen hinzu. Über diesem überirdischen Klang entfaltet sich nach etwa 12 Sekunden²⁸¹ Monnicas ruhiger, nun aber entrückter Gesang:

„In meiner Seele strahlt ein Licht,
das keine Welt erfasst.
In meiner Seele klingt Musik,
die keine Zeit verschlingt.
In meiner Seele haucht ein Duft,
den keine Luft verweht.
In mir brennt eine Liebe,
die kein Wasser löscht.“²⁸²

Der Augustinus repräsentierende Männerchor und Monnica vereinen sich in einem kurzen, siebenstimmig vertonten Gebet, in dem Monnicas Stimme die erste Tenorstimme in Oktaven verdoppelt:

„Herr, gib uns blinde Augen
für Dinge, die nichts taugen,
und Augen voller Klarheit
in alle deine Wahrheit.“²⁸³

²⁸⁰ Hiller bezeichnet dies in der Partitur als „gläsernes Arpeggio“.

²⁸¹ Hiller schreibt die Dauer der Fermaten ab dieser Stelle vor.

²⁸² Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 100.

²⁸³ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 98ff.

Monnicas letztes Wort „Wahrheit“ umkreist melismatisch den Ton e⁴. Sie hat damit das ihr bisher zugeordnete tonale Zentrum h verlassen. Das von der Empore klingende Glas-Arpeggio wird von unten nach oben aufgelöst, bis nur noch die höchsten Gläser klingen und sukzessiv verstummen.²⁸⁴ Monnica ist erhöht.

Auch damit erfolgt ein Rückgriff auf das erste Bild. Monnica weiß dort bereits von der *vita beata*, dem, wie Böhm es beschreibt, „geglücktem Leben“, welches „am Ende getrost zur Ruhe finden kann“. Ihr Wissen vollendet sich im VI. Bild in einem konkreten Erlebnis. Ihrem Sohn wünscht sie zu Beginn des Werkes die Aufgabe der äußerlichen Suche nach Glück (*foris*) und eine nach Innen gerichtete Suche (*in interiore homine*).²⁸⁵ Diese Suche wird abgeschlossen in einem gemeinsamen Finden. Eingebettet ist dies in die Philosophie der augustinischen Gnadenlehre: „Nichts kann der Mensch allein aus sich selbst hervorbringen; alles ist immer auch (unverdiente) Gnade und Geschenk von anderen, insbesondere natürlich von Gott“.²⁸⁶ Viele Biographen Augustins betonen dessen besondere Vorliebe für Psalm 4, welcher einer der kürzesten und prägnantesten der biblischen Liedersammlung ist. Wie ein unausgesprochenes Motto kann man daher den letzten Vers des Psalms über das VI. Bild des Augustinus stellen: „[...] Du hast mir weiten Raum geschaffen in meiner Bedrängnis. [...] In Frieden leg ich mich nieder und schlafe; denn du allein, Herr, lässt mich sorglos wohnen“.²⁸⁷

Die historische Monnica stirbt um 387 in Ostia auf der Rückreise nach Afrika.

4.1.7 (VII) Mors

Die letzte Szene des Augustinus beginnt mit dem größtmöglichen Kontrast zur vorherigen: „Rom ist zerstört! Die Tochter des Kaisers gefangen!“²⁸⁸

Historischer Kontext der Szene ist die Plünderung Roms durch die Westgoten unter Alarich im Jahre 410 sowie der Einfall der Vandalen in Nordafrika. Während der Belagerung seiner Bischofsstadt Hippo im Jahre 430 stirbt Augustinus. Beide Ereignisse vermischen sich im Libretto.

Für die römische Gesellschaft war der Fall Roms ein unbegreiflicher Schock, eine Katastrophe epischen Ausmaßes, die sich auch in der theologischen Diskussion der Zeit niederschlug. Die Eroberung des christlichen Roms durch heidnische Barbaren erschütterte die seit der Erhebung

²⁸⁴ „Während des Schlussklasses ganz allmählich die tiefen Gläser wegnehmen, bis nur noch ein paar äußerst hohe übrig bleiben.“ Hiller, *Augustinus*, Partitur S. 102.

²⁸⁵ Vgl. Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²⁸⁶ Vgl. Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 11.

²⁸⁷ Bibel, Einheitsübersetzung, Ps 4,9.

²⁸⁸ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 103.

des Christentums zur Staatsreligion verkündeten Auffassung, im christlich-römischen Reich sei das Gottesreich bereits angebrochen und seine Vollendung Teil eines göttlichen Heilsplanes. Für Augustinus war diese Erschütterung des Vertrauens in die christliche Heilslehre Impuls zu seinem monumentalen, 22 Bände umfassenden Werk *De Civitate Dei*, an dem er von 413-426 arbeitete. Augustinus Werk ist der Versuch einer philosophisch-theologischen Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Geschichte. In seiner Argumentation unterscheidet er zwischen irdischer Ordnung (*civitas terrena*), die sowohl gottgewollt als auch widergöttlich sein kann, zeitlich aber immer der Vergänglichkeit unterworfen ist. Im Gegensatz dazu steht mit der göttlichen Ordnung (*civitas dei*) ein zeitloses Reich, das nicht in einem äußerlichen, irdischen Staatswesen begründet liegt, sondern sich im Innern des gläubigen, der göttlichen Lehre ergebenden Menschen manifestiert. Augustinus argumentiert, dass letztlich der Sittenverfall Rom zu Fall brachte (Buch 1,30ff). In der letzten Szene schließt sich damit der Kreis zur orgiastischen Szene im ersten Bild, die nun von Hiller in einen kausalen Zusammenhang gestellt wird.

Die Anlage des Bildes ist als vierteilige Sterbeszene angelegt. Der Beginn der Szene spielt auf der Empore und im Kircheninnern, sie ist dialogisch angelegt und nutzt die akustischen Möglichkeiten der räumlich voneinander entfernten Ensembles zur Kontrastierung. Der dramatische, metrisch geordnete Sprechgesang des Chores auf der Empore, der das oben beschriebene historische Geschehen gleich einem Botenbericht der griechischen Tragödie berichtet, wird im unteren Kirchenraum vom Augustinus repräsentierenden Männerchor kommentiert und theologisch eingeordnet:

„Rom ist zerstört! Die Tochter des Kaisers gefangen!
Rom ist nicht ewig. Auch Rom muss untergehn.

Die Vandalen stehen schon vor den Toren unserer Stadt!
Gott hat den irdischen Dingen nicht ewigen Bestand gewährt.

Sie metzeln und morden! Sie foltern und plündern!
Not und Drangsal sind wie Feuer. Wenn sie dich als Gold finden, glühen sie dich
rein, wenn aber als Stroh, werden sie dich in Asche verbrennen“.²⁸⁹

²⁸⁹ Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 103-105.

Augustinus nimmt offensichtlich Bezug auf den biblischen Vergleich der menschlichen Läuterung mit der Prüfung von echtem Gold im Feuer.²⁹⁰ Textausdeutend komponiert Hiller demnach „rein“ als C-Dur Quart-Sext-Akkord, das „[V]erbrennen“ des Strohends mit einem diatonischen Cluster g'-f'-e'-d'-g, der aus einem G-Quintklang entwickelt wird. Wie Schemen erscheinen Augustin in seinem Sterbeprozess nun die Schatten (umbrae) seiner Vergangenheit. Stella, Adeodatus und Monnica, nun von der Empore singend und damit unsichtbar, erheben ein letztes Mal ihre Rede, ihre Worte wirken wie vorüberziehende Gedankenbruchstücke in einem schweren Traum:

Umbra Stellae: Der Mensch ist zerbrechlicher als Glas.

Umbra Adeodati: Das Leben beginnt mit Weinen und endet mit Tränen.

Umbra Monnicae: Du warst trunken von Wein und Eitelkeit, bis du Ruhe in Gott gefunden hast.

Umbra Adeodati: Ich suchte nach der Tiefe des Meeres...

Umbra Stellae: Ein tiefer Abgrund ist der Mensch.

Umbra Monnica: Mein Sohn, mögest du in den Herzen der Menschen weiter leben!

Umbra Adeodati: Vater! Ich habe dich doch geliebt!

Umbra Stellae: Aurelius, Geliebter! Kehrst du zurück?²⁹¹

Textlich wird hier jede Figur noch einmal zusammenfassend in ihrer dramaturgischen Stellung im Werk beschrieben, es entsteht eine Art Fazit des Personentableaus. Stella beklagt die Zerbrechlichkeit irdischen Glücks, ihre Verletztheit ob der Zurückweisung durch Augustinus und die bleibende Hoffnung auf die Rückkehr des Geliebten. Adeodatus erscheint als Kind und Weiser, der sowohl nach den Tiefen des Seins suchte (hier: „des Meeres“), Weisheit aber vor allem in der Einfachheit kindlicher Logik findet („Das Leben beginnt mit Weinen und endet mit Tränen“). Monnicas im ersten Bild vorgestelltes Lebensziel der Bekehrung ihres Sohnes ist erfüllt. Sie ist die Einzige, die nur zweimal spricht. In dieser Dichotomie trennt sie das Leben Augustins in ein heidnisches, vergangenes und ein visionäres, in die Zukunft gerichtetes. Augustin soll und wird in seinen Worten weiterleben. Hiller vertont diese bezaubernde Stelle mit einem klanglichen Rückgriff: unabhängig voneinander ablaufende Motive von Verrophon, Zimbeln und mittelalterlichem Glockenspiel, später begleitet von Flöte, Violine, Diskant-Zither und Harfe lassen im unteren Kirchenraum erneut ein sphärisches Klangbild entstehen.

²⁹⁰ Vgl. dazu Spr 17,3 und Sach 13,9.

²⁹¹ „Kehrst Du zurück?“ ist als Frage gemeint. In der Partitur ist versehentlich ein Ausrufezeichen statt des Fragezeichens gedruckt.

Die räumliche Trennung und die damit verbundene Unsichtbarkeit der Solisten verstärkt die traumhafte Szene noch.

trquillo flessibile

Zimbeln** mit Stricknadeln

Schlzg.

Verrophon**

m.d.F.* m.Str.

m.d.F.

m.Str.

Im unteren Kirchenraum

UMBRA STELLAE

mf von der Mitte der Empore, über die Brüstung gebeugt

Der Mensch ist zer - brech - li - cher als Glas.

Schlzg.

Zimbeln

Verrophon

* m.d.F. = mit den Fingern reiben, + = mit der Handfläche schlagen, m.Str. = mit Stricknadel

** unabhängig von den anderen Spielern und dem Sopran

Abbildung 21: Hiller, Augustinus VII, S. 105, „Der Mensch ist zerbrechlicher als Glas“.

Hillers Spielanweisungen sind raffiniert und elaboriert: in schneller Folge wechselt die Spielweise des Verrophons von „mit den Fingern reiben“ über „mit der Handfläche schlagen“ zu „mit Stricknadeln“. Zusammen mit der Spielanweisung der Zimbeln „mit Stricknadeln“ erzeugt Hiller so einen feinen, aber fragilen Klang. Diese Fragilität liegt zum einen in der traumartigen Faktur des Geschehens begründet, entspricht aber auch der im Text erneut aufgegriffenen, diesmal aber von Stella thematisierten Glasmethaphorik („Der Mensch ist zerbrechlicher als Glas“).

Auch das von Adeodatus erwähnte „Weinen“ findet eine Entsprechung in einem Flötenmotiv. Durch die Hinzufügung von Violine, Diskant-Zither und Harfe wird das Klangbild erweitert, die Zerbrechlichkeit des vorhergehenden Klangs bleibt, ist jetzt aber abgeschwächt:

UMBRA ADEODATI

mf von der Empore links, über die Brüstung gebeugt

Das Le - ben be - ginnt mit Wei - nen und en - det mit Trä -

calmo

① *

mf

VI.

mf *sf* *sf* *sf*

Diskant-Zither

mf

Im unteren Kirchenraum

Hfe.

p

Glockenspiel

p

Zimbeln

p

Schlgz.

Verrophen

m.d.F. m.Str.

p

m.d.F.

m.Str.

* Der sechsmal erklingende Viervierteltakt ist unabhängig vom Schlagzeug und den Sängern zu spielen.

Abbildung 22: Hiller, Augustinus VII, S. 106, „Das Leben beginnt mit Weinen“.

Hiller zeigt hier erneut seine große Fähigkeit, traumhafte oder surreale Situationen zu verklänglichen und dabei emotionale Zustände in Töne zu fassen, die sich im Innern eines Menschen abspielen und damit eigentlich unhörbar sind. Die Klangbilder wirken assoziativ, sie zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass der erzeugte Klang dem ursprünglichen Klang des Instruments entfremdet ist. Die Traumszene schließt mit einem Rückbezug auf die im I. Bild vorgestellte, liedhafte Melodie „Kind meiner Schmerzen, stets bleibst Du im Herzen der Mutter,

die weint“. Hiller zitiert den Motivkopf des Liedes in einer sechstaktigen Überleitung in der Flöte und Violine. Die Überleitung endet in einem H-Quintklang.

Der dritte Abschnitt des VI. Bildes bildet die eigentliche Sterbeszene. Männerchor (Augustinus) und der auf der Empore platzierte Chor rezitieren dabei aus den sogenannten Bußpsalmen der lateinischen Vulgata und einer deutschen Übersetzung. Die Zusammenstellung von sieben Psalmen als so genannte *psalmi poenitentiales* (Bußpsalmen) geht auf Augustinus selbst zurück. Hiller notiert die Textquellen anhand der augustinischen Psalmfolge (Bußpsalm 4,9; Bußpsalm 2,5; Bußpsalm 1,4; Bußpsalm 3,11²⁹²), als Übersetzung wählt Böhm, leider ohne Quellenangabe in Partitur oder Programmheft, die Übertragung von Buber / Rosenzweig. Da die Zählung der lateinischen Vulgata von der heute gebräuchlichen abweicht, hilft eine systematische Auflistung bei der Klärung der Textherkunft:

Partituranzeige	Quelle nach Biblia Sacra Vulgata	Quelle nach Buber / Rosenzweig	Lateinischer Text	Übersetzung Buber / Rosenzweig
Bußpsalm 4,9	Psalm 50,9	Ps 51,9	Asperges me hysopo et mundabor. Lavabis me et super nivem dealbabor.	Entsündige mich mit Ysop, dass ich rein werde. Wasche mich, dass ich weißer werde als Schnee.
Bußpsalm 2,5	Psalm 31,5	Ps 32,5	Confitebor scelus meum Domino	Eingestehen will ich IHM meine Abtrünnigkeiten.
Bußpsalm 1,4	Psalm 6,4	Ps 6,4	...et tu Domine usquequo.	Du aber, DU, bis wann noch!
Bußpsalm 3,11	Psalm 37,11	Ps 38,11	Cor meum fluctuabat dereliquit me fortitudo mea et lux oculorum meorum... (etiam ipsa non est mecum)	Zuckend pocht mein Herz, meine Kraft hat mich verlassen, das Licht meiner Augen... (auch die sind nicht mehr mit mir)

Tabelle 5: Übersicht Bußpsalmen.

²⁹² Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 113-116.

Bußpsalm 2,5 („Confitebor“) ist dem gregorianischen Choral nachempfunden, der Moment des Todes wird textlich durch das Erlöschen der Augen deutlich. Der Textabschnitt des letzten Psalms reißt plötzlich ab, die Vollendung des Satzes wird ausgelassen.

Hillers Schlussakkord unterstreicht noch einmal die Ambivalenz des bewegten Lebens von Aurelius Augustinus: während der im unteren Kirchenraum platzierte Männerchor einen weit aufgefächerten, wohlklingenden F-Dur-Akkord mit großer Sept und großer Undezime singt, ist der Klang des auf der Empore platzierten Chores indifferent, ein f-moll-Akkord ohne Quinte mit kleiner Sept und lydischer Quart:

The musical score is divided into two main sections: "Auf der Empore" (top) and "Im unteren Kirchenraum" (bottom). The "Auf der Empore" section features a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) singing "Licht Licht Licht Licht Licht Licht mei - ner Au - gen ...". The "Im unteren Kirchenraum" section features a four-part choir (Tenor, Baritone, Bass) singing "et lux o - cu - lo - rum me - o - rum." The score includes various musical notations such as "accel.", "mf", "f", and "ff".

Abbildung 23: Hiller, Augustinus VII, S. 116, „Licht meiner Augen“.

Der obere Akkord ist unruhig, ihm fehlt die Quint, satztechnisch ist er also unvollkommen. Wenden wir Pfrogner's Quintdefinition auch hier an, fehlt dem Akkord die Beziehung. Im Gegensatz dazu ist der untere Akkord in sich ruhend, tief im Grundton F gegründet und weit nach oben gespreizt. Strukturiert man beide Akkorde als den neuntönigen Akkord, den sie gemeinsam bilden, ergibt sich die Tonfolge F-C-F-a-h-e'-as'-h'-es''. Es mag ein Zufall sein, dass genau im Mittelpunkt dieses Akkordes der Ton h liegt.

Wie ein *finale furioso* entlädt sich anschließend der Schluss des Bildes:

Die 4 Schlagzeuger postieren sich mit je einer Großen Trommel im Quadrat um das Publikum. Die Geigerin / der Geiger geht mit Beginn ihres / seines Solos langsam im Uhrzeigersinn um das Publikum herum. Wenn sie / er an den Schlagzeugern vorbei kommt, beginnen diese zu spielen.

The musical score for Augustinus VII, S. 117, features a Violin (VI.) and Grand Drum 1 (Gr. Tr. 1) part. The Violin part begins with a triplets of eighth notes, marked 'ff aggressivo' and 'agitato'. The Grand Drum 1 part begins with a series of notes corresponding to the letters G, R, O, S, S, B, I, S, T. The score is divided into six systems, each showing a Violin and Grand Drum 1 part. The Violin part continues with more triplets and eighth notes. The Grand Drum 1 part continues with notes for D, U, H, E, R, R, U, N, D, H, O, C, H, Z, U, P, and H, O, C, H, Z, U, P. The score is marked with 'ff' and 'mf' dynamics.

Abbildung 24: Hiller, Augustinus VII, S. 117, Violintoccata.

Die Solo-Violine beginnt mit einer energetischen („aggressivo“, „agitato“) Toccata, die noch einmal das Tolle, lege!-Motiv g'-a'-b'-a' des Adeodatus-Bildes zitiert.²⁹³ Vier Schlagzeuger sind mit je einer großen Trommel um das Publikum aufgestellt. Während die Violine spielend im Uhrzeigersinn um das Publikum herum schreitet, löst sie bei der Begegnung mit der

²⁹³ Die Struktur der Toccata ist der *Toccata Peregrina* in *Eduard auf dem Seil* (2. Szene) auffallend ähnlich. Mit ihr könnte ein kompositorisches Vorbild vorliegen. *Toccata Peregrina* ist für Orgel, das Werk ist jedoch *pedaliter* komponiert und enthält Hillers Namenszug Es-As-C-H-A als absteigende Linie.

Trommel deren Spielen aus. Das rhythmische Motiv der beiden ersten Trommeln sind Morsezeichen, beide Instrumente intonieren so den einleitenden Vers aus Augustins *Confessiones*²⁹⁴, nach einer einleitenden rhythmischen Figur morsen auch Trommel 3 und 4 den vorgegebenen Text.

Über dieses im Kirchenraum stattfindende Inferno rezitiert der auf der Empore platzierte Chor eine textlich freie Paraphrase aus Augustins viertem Buch *De civitate Dei*, dessen Original wie folgt lautet:

„Was sind überhaupt Reiche, wenn die Gerechtigkeit fehlt, anderes als große Räuberbanden? Sind doch auch Räuberbanden nichts anderes als kleine Reiche [...] Wenn eine solche schlimme Gesellschaft durch den Beitritt verworfener Menschen so ins große wächst, daß sie Gebiete besetzt, Niederlassungen gründet, Staaten erobert und Völker unterwirft, so kann sie mit Fug und Recht den Namen „Reich“ annehmen, den ihr nunmehr die Öffentlichkeit beilegt, nicht als wäre die Habgier erloschen, sondern weil Strafflosigkeit dafür eingetreten ist. [...] Hübsch und wahr ist der Ausspruch den ein ertappter Seeräuber Alexander dem Großen gegenüber getan hat. Auf die Frage des Königs, was ihm denn einfalle, daß er das Meer unsicher mache, erwiderte er mit freimütigem Trotz: „Und was fällt dir ein, daß du den Erdkreis unsicher machst? Aber freilich, weil ich es mit einem armseligen Fahrzeug tue, nennt man mich einen Räuber, und dich nennt man Gebieter, weil du es mit einer großen Flotte tust.““²⁹⁵

Der Schluss etabliert damit die textliche Synthese von Augustins *Confessiones* mit seinem Monumentalwerk *De civitate Dei*²⁹⁶: „Was sind die Staaten ohne Gerechtigkeit anders als große Räuberbanden?“ (Buch 4,4). In einem in der Partitur nicht gedruckten Epilog rezitieren alle Sänger des Männerchores Sätze aus den *confessiones* in mehreren Sprachen²⁹⁷ und stellen sich im Kirchenschiff in Kreuzform auf.

²⁹⁴ „Groß bist Du, Herr, und hoch zu preisen“, conf. I,1.

²⁹⁵ Augustinus, *De civitate Dei*, IV,4. „Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat“. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder. (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1-3, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 1, 16, 28) Kempten; München 1911-16.

²⁹⁶ Auch dies ist im Sinne von Danusers 4. Modus ein intermedialer Bezug.

²⁹⁷ Latein, Deutsch, Englisch, Spanisch, Italienisch, Japanisch, Polnisch, Portugiesisch, Französisch, Koreanisch, Ungarisch, Griechisch, Russisch, Taubstummensprache.

Wie wichtig Hiller dieses revidierte Ende ist, zeigt sich in einem Brief, in dem er erneut auf die Veränderung hinweist:



Abbildung 25: Hiller, Brief an Berger vom 17. Mai 2012.

Besonders beeindruckend ist das Ende des Werkes in Taubstummensprache – der größtmögliche Kontrast zum vorherigen Lärm. Das Sinnbild völliger Ruhe in sich selbst.

4.1.8 Anmerkungen

Hillers *Augustinus* ist sein erstes geistliches Werk²⁹⁸. Die bis zu diesem Zeitpunkt ungewöhnliche Ferne für einen Komponisten seines Ranges zum geistlichen Sujet kann möglicherweise mit einer von ihm 2013 öffentlich gemachten traumatischen Kindheitserfahrung in einem katholischen Internat in Zusammenhang stehen. Im *Augustinus* finden sich zahlreiche musikalische Verweise auf die katholische Liturgie, wie zum Beispiel die Verwendung von durch den Gregorianischen Choral inspirierten Rezitationstönen oder das Aufgreifen der *Bußpsalmen*. Besonders der kompositorische Einsatz von Zimbeln und Triangeln ist dabei bemerkenswert. Diese Zusammenhänge begründen im Sinne Danusers eine poetologische Relation (6. Modus).

Obwohl das Libretto durch sein durchdachtes theologisch-philosophisches Fundament und kluge Binnenbezüge besticht, fällt auf, dass es sich hier mehr eine Kollage denn um einen musikdramaturgisch stringenten Text handelt. Der überwiegende Teil ist von einer Zusammenstellung von Zitaten geprägt, dramaturgisch und dichterisch geschieht wenig Eigenes. Fast störend sind die stilistischen Brüche in der Verwendung von Sprache, die dadurch oft auffallend unpoetisch wirkt. Ein interessanter Aspekt ist der von Sprachenvielfalt als gestalterisches Prinzip. Besonders in der Stella-Szene werden unterschiedliche Zeiten durch unterschiedliche Sprachen ausgedrückt. Hiller wird dies in späteren Werken immer wieder aufgreifen.

Bereits jetzt wird überdeutlich, dass Hiller bewusst Rückbezüge auf frühere Werke schafft, kompositorische Ideen und Strukturen übernimmt und in einen anderen Kontext integriert. Wie es scheint, ist dies ein Prinzip seines Stils.

Bei der Anwendung von Danusers erstem und zweiten Modus auf das Werk fällt auf, dass Hillers Werk mehr mit Klangfarben als mit Motiven und Themen arbeitet, der Untertitel des Werkes lautet daher auch *Ein klingendes Mosaik*. Die mosaikartige Struktur erschwert eine Anwendung des ersten und zweiten Modus ungemein.

Die Betrachtung des *Augustinus* hat gezeigt, dass die Konstruktion von *Erwartungshorizonten* und das bewusste Schaffen von *semantischen Lücken* offensichtlich zur Ausdrucksintention des Komponisten gehört und damit stilbildend für Hillers Kompositionstechnik ist.

²⁹⁸ Ich habe bereits erläutert, dass Hillers Werkverzeichnis noch „Ijob – Monodrama für einen älteren Tenor, eine Schauspielerin, einen Vorleser, Schlaginstrumente, Klavier und Orgel“ (1979) aufweist. Das 23-minütige Werk wird hier, ebenso wie *Schulamit*, nicht zum geistlichen Werk gerechnet, weil die Verwendung beider Texte, obwohl sie dem Alten Testament entnommen sind, nicht unter einem geistlichen Gesichtspunkt erfolgte.

4.2 Der Sohn des Zimmermanns – Szenen nach dem Neuen Testament (2010)

4.2.1 Annäherung an das Werk

Wilfried Hillers nach eigenen Worten „wahrscheinlich wichtigstes Werk“²⁹⁹ *Der Sohn des Zimmermanns* entstand in den Jahren 2004-2009 nach einem Libretto von Winfried Böhm unter musikdramaturgischer Mitarbeit von Hillers Ehefrau Elisabeth Woska. Die Komposition, die ein Auftragswerk der Würzburger Abbé-Vogler-Musikstiftung ist, wurde am 16. März 2010 unter meiner Leitung uraufgeführt. Der Mitschnitt des Bayerischen Rundfunks wurde in den letzten Jahren mehrfach gesendet. Hiller widmet das Werk „in memoriam Oliver Messiaen“, weitere Aufführungen des Werkes fanden bisher nicht statt.

Es ist offensichtlich, dass die musikdramaturgische Behandlung der Thematik „Jesus von Nazareth“ per se problematisch und mit Hindernissen verbunden ist. Elisabeth Frenzel (1992) hat einen sehr grundlegenden Überblick über die Verwendung des Jesus-Stoffs in der Literaturgeschichte besorgt. Auf Basis ihrer Ausführungen möchte ich im Folgenden einige Gedanken zusammenfassen, die wesentliche Hinweise darüber geben können, in welcher Traditionslinie das Libretto steht.³⁰⁰

Die Problematik jeder künstlerischen Verwendung der Figur des Jesus von Nazareth liegt darin, dass die religiöse Bedeutung des Stoffs einer künstlerisch freien Entfaltung zunächst entgegensteht, da Handlung, handelnde Personen und dramaturgischer Verlauf durch die Evangelien vorgegeben sind. Zwar stellen epische Nacherzählungen wie *Heliand* (um 830) bemerkenswerte literarische Kunstwerke³⁰¹ dar, ihre Intention ist letzten Endes jedoch nur die Darstellung einer „im theologischen Sinne geoffenbarten Wahrheit über das Leben Jesu, so daß zunächst jede Neudarstellung sich auf die Zitierung oder Paraphrasierung von Christi Worten beschränken mußte“.³⁰² Variationen des feststehenden Stoffs sind laut Frenzel in den im 12.-14. Jahrhundert entstandenen Osterspielen zu beobachten. Diese erzielten einen bedingten Variantenreichtum dadurch, dass sie die in den vier Evangelien unterschiedlich geschilderten Charakterzüge Jesu individuell betonen. Frenzel unterscheidet hier einen „spöttischen“ Jesus

²⁹⁹ Adamski-Störmer (2014b:38).

³⁰⁰ Die Umstrittenheit von Elisabeth Frenzel und ihrer wissenschaftlichen Arbeit aufgrund ihrer Rolle im Nationalsozialismus ist mir bewusst, ebenso die hieraus resultierende Diskussion um das von ihr verfasste und hier zitierte Werk. Auf die in dieser Arbeit erörterte Fragestellung hat die Diskussion jedoch keinen Einfluss.

³⁰¹ Jesus erhält hier die Züge eines germanischen Fürsten.

³⁰² Frenzel (1991:377).

(*Trierer-, Wiener- oder Redentiner Osterspiel*), den „lehrhaft-ernsten“ (*St. Galler Osterspiel*), einen „gerecht-strengen“ (*Zehn-Jungfrauen-Spiel, Rheinauer Weltgerichtsspiel, Künzelsauer Fronleichnamsspiel*) sowie den „milden und liebenden“ Jesus (Mariä-Himmelfahrts-Spiele des 14. Jahrhunderts, Tiroler Spiele und *Augsburger Passion*).³⁰³

Eine wesentliche Veränderung des Zugangs zur Person Jesu ist im Mittelalter zu erkennen:

„Das mittelalterliche Theater war sich bewußt, daß die Darstellung des Lebens Christi nur die menschliche Seite seiner Existenz erfaßte und die actio nicht eigentlich ‚ist‘, sondern ‚bedeutet‘, d.h. für den dogmatischen Hintergrund transparent bleiben mußte. [...] Die gott-menschliche Vollkommenheit Christi lag im Grund außerhalb des Bereichs der an das menschlich Nacherlebbare gebundenen Literatur, besonders der pragmatischen Gattungen.“³⁰⁴

Die Aufklärung veränderte die Sichtweise auf den Jesus-Stoff behutsam zu einer zunehmend rationalisierenden Darstellung und nähert sich ihm, dem Zeitgeist entsprechend, ‚empfindsam‘ an. Für die Ausgestaltung des Stoffes in der Literatur hatte dies Folgen, die Frenzel am Beispiel von Klopstocks *Messias* (1748-73) und de Bohaire Dutheils *Jésus-Christ ou la véritable religion* von 1792 aufzeigt: „[D]a nur das Menschliche an Jesus faßbar war, mußte sich auch diese überragende dichterische Gestaltung des Stoffes in der Eindrucksgewalt des Leidens, Sterbens und Überwindens erschöpfen“³⁰⁵.

Die Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts beginnende Entstehung einer historisch-kritischen Methode der biblischen Exegese als wissenschaftliche Disziplin schaffte neuen Raum dafür, „Jesus nur als Menschen in seinen menschlichen Leiden, Enttäuschungen und Zweifeln darzustellen und seine Gestalt und Biographie zu säkularisieren.“³⁰⁶ Die Verschiebung des Erlösungsgedankens hin zur Betrachtung des irdischen Lebens ist insofern konsequent, da letztlich nur diese Facette Jesu auch künstlerisch darstellbar ist. Friedrich von Sallets

³⁰³ Vgl. Frenzel (1991:377).

³⁰⁴ Frenzel (1992:377).

³⁰⁵ Frenzel (1992:378). Die Autorin nennt Klopstocks *Messias* (1748-73) und de Bohaire Dutheils *Jésus-Christ ou la véritable religion* von 1792 als Beispiele, in denen „die Zentralgestalt hinter Stimmungen, Natureindrücken und Betrachtungen zurücktritt“ (Frenzel 1991:378).

³⁰⁶ Frenzel (1992:378). Ich bin mir bewusst, dass die Ursprünge der historisch-kritischen Methode bis zum Erscheinen von Richard Simons *Histoire critique du Vieux Testament* (1678) zurückgehen. Auf eine weiterführende Erörterung wird hier verzichtet, da sie für die Zielsetzung dieser Arbeit nicht notwendig ist.

Laienevangelium von 1842 legt daher besonderes Augenmerk auf das Menschsein Jesu, was vor allem an der Ausschmückung der „Ecce homo!“- Stelle deutlich wird:

„Seht, welch ein Mensch!“ Das eine, kurze Wort,
Pilatus ruft es und verstummt verwundert.
„Seht, welch ein Mensch!“ so rollte es fort und fort,
Ein Donner, von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Ein Mensch! Nicht bloß ein Weiser oder Held,
Nur durch ein Mehr von Andern unterschieden.
Ein Mensch, wie er sich Gotte zugestellt,
Der einzig, ewig-wahre Mensch hienieden.

Mit Menschenkräften und in Menschennoth,
hat er die Welt und Noth und Tod bezwungen,
Das Irdische getreten in den Koth,
Das Göttliche, ein Gottmensch, sich errungen.“³⁰⁷

Eine Lösung für das Problem, dass die Göttlichkeit Jesu im Prinzip nicht darstellbar ist, führt bei vielen Autoren nun zu dem Kunstgriff, dass man den Charakter der Hauptperson „hauptsächlich durch Spiegelung in den Meinungen ihrer Umwelt wiedergab“.³⁰⁸ Der damit verbundene Perspektivwechsel ermöglicht die dramaturgische Entwicklung des Stoffs jeweils aus dem Blickwinkel einer Nebengestalt (meist des Judas, der Maria von Magdalena oder des Johannes), was den künstlerischen Handlungsspielraum des Autoren signifikant erweitert.³⁰⁹ Ein weiteres Mittel der literarisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Stoff ist seine Abkopplung von der zeitlich-spezifischen Dimension:

„Um den theologischen und ästhetischen Bedenken, die immer wieder gegen Jesus-Dichtungen erhoben wurden, zu entgehen und sich zugleich von der künstlerisch beengenden Kanonik der Evangelienhandlung und der reinen Rekonstruktion des Historischen zu lösen, suchten zahlreiche moderne Autoren Jesu Schicksal dadurch

³⁰⁷ Sallet (1842/1870:307), Online-Ausgabe. Internetquelle:

<https://archive.org/details/3553239/page/307/mode/2up>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

³⁰⁸ Frenzel (1991:379).

³⁰⁹ Frenzel nennt hier mehrere Beispiele dieser Spiegelungen: Rosegger *INRI* (1905) beschreibt Jesus aus der Sicht eines verurteilten Todeskandidaten, ebenso Max Brods *Der Meister* (1952). Dürrenmatts *Pilatus* (1952) und von Le Forts *Die Frau des Pilatus* (1956) betrachten den Protagonisten aus der Sicht der Römer, Kaschnitz' *Der Zöllner Matthäus*, Dobraczyńskis *Gib mir deine Sorgen. Die Briefe des Nikodemus* (1952) und Lagerkvist *Barrabas* (1950) aus der Sicht von Nebenfiguren der Handlung (vgl. Frenzel 1991:379).

sinnfällig zu machen, daß sie es in die Gegenwart versetzten und Jesus ein zweites Mal Verständnislosigkeit, Untreue und Opfertod erleben ließen.“³¹⁰

Darüber hinaus sieht Frenzel im Stilmittel der Transfiguration ein weiteres Mittel der dramaturgischen Verwendung des Jesus-Stoffes. Protagonisten einer Handlung erleiden hier ein „jesusähnliches Schicksal [...] ohne es zu wollen“. Sowohl „das Formmuster des Lebenslaufes wie das Anliegen des Lebens“³¹¹ entspricht dabei dem jesuanischen.

Auch musikalische Versuche, das Leben Jesu zu erfassen, hat es in der Geschichte immer gegeben. Ansätze zu einem Oratorium oder einer Oper sind von Richard Wagner und Jean Sibelius verbürgt, wurden aber wieder aufgegeben. Mendelsohns unvollendetes Oratorium *Christus* und das gleichnamige Werk Liszts (1872) stehen in der Tradition von Händels *Messiah*, da ihr Anliegen die Gesamtbetrachtung des Lebens Jesu von seiner Geburt bis zur Himmelfahrt ist. Beethovens einziges Oratorium *Christus am Ölberge* (1803) steht im Gegensatz dazu in der Tradition der Passionsvertonungen. Ortuño-Stühling (2011) untersucht Friedrich Kiels *Christus* (1872), Anton Rubinsteins geistliche Oper *Christus* (1893)³¹² und Felix Draesekes *Christus Mysterium* (1899). Auf Parallelen zu Rubinsteins geistlicher Oper werde ich später zurückkommen. Im 20. und 21. Jahrhundert sind Oratorien von Maria Scharwieß (2006) und Oskar Gottlieb Blarr (1985/96) bekannt. Auch Rock-Opern wie Webbers *Jesus Christ Superstar* (1970) oder Tebelacs *Godspell* (1971) setzen sich mit dem Sujet musikalisch auseinander.

Auffällig in *Der Sohn des Zimmermanns* ist sofort, dass, wie auch im 2005 uraufgeführten *Augustinus*, der Protagonist des Oratoriums weder in personam auftritt noch zitiert wird. Auch ein katechetisches Element gibt es nicht, Jesus erscheint lediglich in der Betrachtung durch seine Zeitgenossen, die Frage nach dem „Christus“ bleibt damit offen. Böhm, der wie schon im *Augustinus* das Libretto für das Werk geschrieben hat, steht damit literarisch in der oben beschriebenen Traditionslinie. Neu ist die Definition der Figur Jesu als Klang der Viola d’Amore. Die Namensgebung des Oratoriums *Der Sohn des Zimmermanns* (und nicht der Sohn

³¹⁰ Frenzel (1991:380). Berühmtestes Beispiel ist hier sicherlich Dostojewskijs *Der Großinquisitor* (1880), Frenzel nennt aber auch u.a. Hausers *Le Ressuscité* (1901), Saint-Georges de Bouhéliers *La tragédie du nouveau Christ* (1901), Scharrelmanns *Die Wiederkunft Christi* (1905), Timmermanns *Das Jesuskind in Flandern* (1917) oder Huchs *Der wiederkehrende Christus* (1926) (vgl. Frenzel 1991:380).

³¹¹ Frenzel (1991:381).

³¹² Rubinstein nennt das Werk explizit „Sacred Opera“. Neben Christus entstanden auch *Sulamit*, *Moses*, *Der Thurm zu Babel*. Seine letzte geistliche Oper *Cain* blieb unvollendet.

Gottes) ist damit per se bereits eine Irritation gewohnter christlicher Denkmuster³¹³ Die Konzeption ist damit provokativ, kühn und theologisch brisant.

Hiller leitet den Titel seines Werkes aus Mt 13,54-56 ab:

„Jesus kam in seine Heimatstadt und lehrte die Menschen dort in der Synagoge. Da staunten alle und sagten: Woher hat er diese Weisheit und die Kraft, Wunder zu tun? Ist das nicht der Sohn des Zimmermanns? Heißt nicht seine Mutter Maria und sind nicht Jakobus, Josef, Simon und Judas seine Brüder? Leben nicht alle seine Schwestern unter uns? Woher also hat er das alles?“³¹⁴

Durch die Einbettung in die biblische Situation entsteht ein Grundaffekt des Staunens, des Fragens und der Erwartungshaltung. Winfried Böhm fasst die Intention des Librettos wie folgt zusammen:

„Man kann das in zwei Worte zusammenfassen: Ecce homo. Was für ein Mensch. Alles andere – dass er der Sohn Gottes war – wäre Glaubenssache, die wir als Künstler nicht entscheiden können, sondern den Glauben müssen wir all denen überlassen, die den Akt des Glaubens vollziehen. Den können und wollen wir durch unser Stück sogar provozieren, aber nicht indoktrinieren. Im Stück wird eine Geschichte erzählt. Der Hörer soll merken: Diese Geschichte ist um seinetwillen geschehen. Sie geht ihn etwas an und er muss dazu Stellung beziehen.“³¹⁵

Auch hier folgt Böhm der bereits bei Sallé (1842) beschriebenen Traditionslinie, besonders der Bezug zu *Ecce homo* ist hier augenfällig. Als eine kompositionsstrukturelle Vorlage für Hillers Konzept kann man sein eigenes Bühnenwerk *Der Rattenfänger (Trilogie der Sagen II), Ein Hamelner Totentanz in 11 Bildern, einem Prolog und einem Epilog* sehen, welches 1993 in Dortmund uraufgeführt wurde. Bereits hier führt er die Idee eines Hauptdarstellers ein, der sich nur instrumental äußert und weder singt noch spricht, denn „[...] wenn man sich rein instrumental äußert, was ich später auch beim *Sohn des Zimmermanns* gemacht habe, kann

³¹³ Da die Namensgebung provokativ und somit geplant geschieht, ist die Irritation des Rezipienten im Sinne Isters eine transtextuelle Kohärenz.

³¹⁴ Bibel, Einheitsübersetzung 1980.

³¹⁵ Würzburger Katholisches Sonntagsblatt: Fragen an Hiller und Böhm, Ausgabe 13 vom Sonntag, 28. März 2010: Andrea Braun (Kopie vorhanden).

jeder das Geäußerte, das Gespielte anders interpretieren.“³¹⁶ Hier findet sich ein weiterer Beleg für Golchs (2014) Vermutung, dass Hillers Kompositionsstil die Fähigkeit besitzt, „aus der Verarbeitung präexistenten Materials“ ein „Beziehungsgeflecht“ zu erschaffen³¹⁷. Hiller schafft somit eine in ihm selbst begründete Traditionslinie, eine musikästhetische Relation, die einen intertextuellen Kontext von kompositorischen Techniken und Verweisen begründet. Auf diese Verwendung von präexistentem Material werde ich später noch einmal ausführlich zurückkommen.

Hillers Werk gliedert sich in sieben Szenen, die von einem *Prooimion* und einem *Epitaph* eingerahmt sind:

Prooimion	
I.	Am Jordan
II.	In der Wüste
III.	Die Hochzeit
IV.	Das Gebet
V.	Nach dem Abschiedsmahl
VI.	Im Palast
VII.	Am offenen Grab
Epitaph	

Tabelle 6: Gliederung „Der Sohn des Zimmermanns“.

Die Strukturierung des Werkes in abgeschlossene Szenen gibt dem Werk einen rhapsodischen Charakter und vermeidet damit eine konsekutiv fließende Handlung, wie wir sie beispielsweise von Passionsvertonungen kennen. Wie im Scheinwerferlicht werden einzelne Aspekte separat gewichtet und im Epitaph einer Deutung zugeführt, Arien und Rezitative fehlen. Durch die ungerade Zahl von Szenen werden Rahmen- und Binnenstrukturen erzeugt: Der Taufe in der Jordanszene steht die Grabesszene gegenüber (Anfang und Ende), der Versuchung in der Wüste die Szene im Palast, dem Hochzeitsmahl das Abschiedsmahl. Ins Zentrum rückt so automatisch der vierte Satz, der das Vaterunser beinhaltet. Die umfassend angelegte Besetzung des Werkes stellt Interpreten vor große Herausforderungen:

³¹⁶ Hiller, zitiert nach Adamski-Störmer (2014:27).

³¹⁷ Golch (2014:129).

<p>Personen:</p> <p>Ein Bühnenarbeiter (Paulus): Schauspieler</p> <p>Johannes der Täufer – dramatischer Tenor</p> <p>Der Versucher – Koloratursopran</p> <p>Maria-Magdalena – Mezzo-Sopran</p> <p>Zwölf Apostel – 4 Tenöre, 4 Baritone, 4 Bässe (2. Apostel = Thomas, 3. Apostel = Johannes, 5. Apostel = Judas, 9. Apostel = Petrus)</p> <p>Ein Gärtner – Lyrischer Tenor</p> <p>Pilatus – dramatischer Tenor</p> <p>Voces – 2 Soprane, 2 Mezzosoprane, 2 Alt</p> <p>Verschiedene Chorgruppen</p>
<p>Orchesterbesetzung:</p> <p>Klarinette in B</p> <p>Viola d’amore</p> <p>33 Violen (1. auch Violine)</p> <p>Diskant-Zither</p> <p>Hackbrett/Kontrabass-Hackbrett</p> <p>4 Harfen</p> <p>Celesta</p> <p>Schlagzeug (4 Spieler):</p> <ul style="list-style-type: none"> - 7 Pauken - Glockenspiel - Zimbeln in a‘, b‘, e‘‘, f‘‘, ges‘‘, g‘‘, a‘‘, b‘‘, e‘‘‘, f‘‘‘ - 4 Röhrenglocken-Sets (oder einzelne Röhrenglocken) - Kin in gis‘ - Dobaci in a‘ - Kirchenglocken in Dis-Dur, dis-Moll, g‘, a‘, b‘, h‘, c‘‘, d‘‘, f‘‘, g‘‘, a‘‘ - 2 Triangeln - Javanischer Buckelgong - 6 Buckelgongs - Heulgong - 2 Bell-Trees - Tamtam - Rahmentrommel - 4 Bongos - Kleine Trommel - 4 Tomtoms - 3 Schlitztrommeln (aus Assam, möglichst lang, mit einem harten und einem weichen Schlägelkopf, der während des Spielens gewendet werden muss) - 4 große Trommeln - 4 Nagako-Daiko - 3 Geophone - Guiro - Claves - Woodblocks - Seimanterion (vom Versucher gespielt)

Tabelle 7: Besetzung Hiller „Der Sohn des Zimmermanns“.

Auffallend ist auch hier die opulente Schlagzeugbesetzung, die kennzeichnend für Hillers Oeuvre ist. Bei der Entstehung des Werkes wünschte sich Hiller zunächst eine ausschließlich weibliche Streicherbesetzung:

„Ich wollte zum Beispiel [...] eine Viola d’amore Spielerin und 33 Bratschistinnen als Versinnbildlichung der Frauen um Jesus. Das ist unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten nicht immer realisierbar. [...] Einige meinten zunächst, es handele sich bei dieser Besetzung um den neuesten Bratschenwitz. Aber das ist kein Witz. Ich will es genauso – als Versinnbildlichung der 34 Lebensjahre, die man Jesus zuschreibt. Und deshalb arbeite ich in dieser Oper auch mit dem magischen Quadrat von Albrecht Dürer. Es steckt voller Symbolik.“³¹⁸

Das von Hiller hier erwähnte Magische Quadrat entstammt dem 1514 von Albrecht Dürer geschaffenen Kupferstich „Melencolia I“, der sich bis heute einer letzten Deutung entzieht. Berechnet man die Summe der Spalten, Diagonalen, Reihen, Quadranten und Ecken ergibt sich immer die Zahl 34. Die untere Reihenfolge 4-15-14-1 verweist in der Mitte auf das Entstehungsjahr des Werkes, welches von Dürers Initialen als Zahlenposition im Alphabet umrahmt wird.

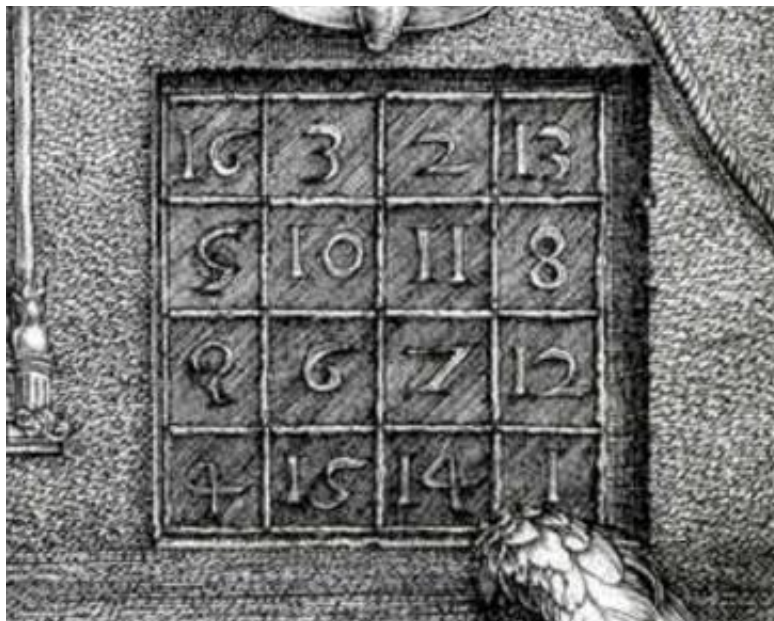


Abbildung 26: Dürer, Melencolia I, Magisches Quadrat.

³¹⁸ Adamski-Störmer (2014b:34).

Bereits in Hillers *Flaschengeist* und *Ophelias Schattentheater* werden magische Quadrate als kompositorische Inspirationen verwandt, ebenso in Hillers *Katalog für Schlagzeug I-IV* (1969-74), dessen Titel (*Katalog*) ein weiterer Beleg für den Einfluss Olivier Messiaens auf den jungen Hiller darstellt.

„Beim „Sohn des Zimmermanns“ sind die 34 Bratschen nach dem magischen Quadrat zusammengestellt. Das ist meine private Ordnung, um dem Werk Struktur zu geben. Egal, wie man auch immer die Zahlenstrukturen in dieser Komposition zusammenrechnet, es kommt immer die Zahl 34 dabei heraus. Das Zahlenquadrat habe ich aus Dürers Kupferstich „Melancholie“, dessen Summe vertikal und horizontal immer die Zahl 34 ergibt. Es ist die Zahl der Lebensjahre Jesu. In der kabbalistischen Addierung ergibt 34, also $3+4[.] = 7$, das ist die Zahl der Anzahl der Szenen. Die Zither wiederum faszinierte mich wegen ihres Klangs und der 34 Freisaiten. Die Harfe nahm ich hinzu, weil der See Genezareth der „Harfensee“ bedeutet. Da war ganz klar, dass die Gegend, in der Jesus gelehrt hatte, nach Harfen klingen musste. Also habe ich in diesem Stück die Harfen so konstruiert, dass in welcher Konstellation man die Bratschenstimmen auch betrachtet, immer die Zahl 34 herauskommt. Das gibt dem Stück seinen Halt.“³¹⁹

Auch im *Sohn des Zimmermanns* wird damit deutlich, dass medienästhetische Relationen einen wesentlichen Aspekt von Hillers Kompositionsstil darstellen. Eine Analyse der einzelnen Bilder des Werkes soll einen Überblick über das Werk ermöglichen.

4.2.2 Prooimion

Bereits der Titel *Prooimion* erzeugt die Assoziation einer antiken griechischen Erzählform. Vorgetragen von Rhapsoden, fahrenden Sängern, die Hymnen und epische Dichtung zu Gehör brachten, bezeichnet das Prooimion die Vorrede oder den Vorgesang zu einem großen Epos. Damit bildet Prooimion die Exposition des Themas, es umreißt den Grundgedanken des Kommenden und problematisiert das nun Geschehende. Der Terminus *Prooimion* und seine Verwurzelung in der griechischen Gedankenwelt lässt den Zuhörer latent einen Zusammenhang mit griechischen Bühnenwerken erahnen. Die begriffliche Nähe von „Prooimion“ und „Rhapsode“ mag auch darauf verweisen, dass das Kommende keine konsequente Erzählform

³¹⁹ Adamski-Störmer (2014b:53). Kommaeinfügung [.] durch mich.

sein wird, sondern ein Mosaik, das (im besten Ursprung des Wortes) „rhapsodisch“ den Gegenstand beleuchtet.

Schon das Prooimion zeigt ein vielschichtiges Netz aus mehreren, antithetisch angeordneten Strukturen. Die durch den Titel *Prooimion* geweckte Assoziation einer kulturellen Einbettung der Handlung in die griechischen Gedankenwelt wird bereits zu Beginn des Werkes klanglich durchbrochen: Hillers Werk beginnt mit javanischen Buckelgongs, die metrisch frei auf den Tonhöhen e‘, g‘, A und e‘‘ erklingen. Die vorgeschriebene Positionierung der Instrumente im Kirchenraum (Ost, Süd, West und Nord) erzeugt ein den Zuhörer umkreisendes Klangbild, das ihn sinnbildlich aus allen vier Himmelsrichtungen erreicht.

Der metrisch freie, nicht taktierte dreistimmige Eröffnungschor „Ihr seid das Salz der Erde“, nimmt das tonale Zentrum e-a auf, welches bereits durch die Buckelgongs eingeführt ist.

1

f ruhig fließen lassen *mp*

Apostel

Ihr seid das Salz der Erde. Ihr seid das Licht der Welt.

Bg. 3 West

f *mf* *pp*

Apostel

Lasst die Menschen nicht nur eure Worte hören, sondern eure

Bg. 3 West

f *pp* *p*

Apostel

Liebeswerke sehen, damit sie unsern Vater im Himmel preisen.

Bg. 1 Ost

mf *a2* *mf* *a2* *mf* *a2*

(Die Bühne ist mit Jesus-Darstellungen aus 1600 Jahren vollgestellt.
Ein Bühnenarbeiter schiebt die Bilder nach beiden Seiten von der Bühne, bis sie leer geräumt ist.)

Abbildung 27: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Prooimion, S. 3, „Ihr seid das Salz der Erde“.

Obwohl der Eröffnungsschor nicht taktiert ist, kann man durch die Gestaltung der Sinnabschnitte des Textes und der Verwendung der Pausen eine 16teilige Struktur aus ihm herauslesen. Vier Buckelgongeinsätze auf e (dreimal) und a (einmal) strukturieren die Rede und führen den Bezug zur instrumentalen Einleitung fort. Das Wort *sondern*, welches den Wendepunkt der Rede des Chores darstellt, steht exakt im Goldenen Schnitt³²⁰.

Dem relativ bekannten Text aus Mt 5,3-17 wird kontrastierend das Rückert-Gedicht *Ewiges Menschenbild* gegenübergestellt. Hastetter beschreibt den dadurch erzeugten Effekt als Verfremdung, der dazu diene, die Erwartungshaltung des Zuhörers zu steigern und dadurch Aufmerksamkeit und Neugierde auf den folgenden biblischen Teil des Werkes zu lenken: „Hiller spielt hier klanglich mit den Kennzeichen der Postmoderne wie Enttraditionalisierung, Entfremdung, Religionspluralismus, die auch die Lebenswelt der Hörer [...] prägen.“³²¹

Hastetters Gedanken muss man jedoch weiterführen, denn man kann hier nicht nur von einer mehrfachen Kontrastierung sprechen, sondern auch von Konvergenz und Synthese, welche ein feingewobenes Netz aus Binnenreferenzen schafft. Bereits zu Beginn reizt Hiller ein in mehrfacher Hinsicht breites Spektrum von Sprachgestaltung aus: der klangsinnlichen Dreistimmigkeit des Männerchores steht die individuelle Rezitation eines Einzelnen („Bühnenarbeiter“) gegenüber, dem biblischen Text ein humanistisch-kritischer. Rückerts Text stellt dabei die Idee eines Jesus als dem „Christus“ radikal in Frage:

Wie macht sich nun das neue Geschlecht
Den ewigen alten Christus zurecht,
(Jeder am eignen Henkel,
Strauß und Renan und Schenkel,)
Sie deuten hin und deuten her
Wie es sich trifft, grad oder quer,
Zum Ärgernis den Schwachen,
Und den Weisen zum Lachen.
Ewiges Menschenbild ist Er,
Und jeder muß nach Herzbegehrt
Seinen Christus sich selber machen;³²²

³²⁰ Die Berechnung geht von einer 16-teiligen Strukturierung aus, die Ratio des Goldenen Schnitts beträgt somit 9,81:6,11. Das Wort „sondern“ erscheint als zehnter Teil/Takt.

³²¹ Hastetter (2012b:145f).

³²² Die dritte und vierte Zeile des Rückert-Gedichts ist in der Vertonung ausgelassen, im 10.Vers wurde das Verb „muß“ durch „kann“ ersetzt. Für die Bewertung des Textes in meiner Analyse ist diese Änderung unerheblich.

Als szenische Unterstreichung der Rezitation dient eine in die Partitur eingetragene Bühnenanweisung des Komponisten.³²³ Dem Vortrag des Rückert Gedichtes durch einen „Bühnenarbeiter“ ist eine von vier Nagako-Daikos gespielte ostinate Achtel+zwei sechzehntel Figur unterlegt, was eine Atmosphäre großer Unruhe, ja vielleicht Aggressivität erzeugt und damit einen verstörenden Kontrast zum meditativen Klang der javanischen Buckelgongs darstellt. Rückerts siebte Gedichtzeile weist Parallelen zu Kor 1, 23 auf, die die Verkündigung Jesu als dem Christus ein „Ärgernis“³²⁴ nennt. Auch dynamisch kontrastiert Hiller stark: der leisen, ruhigen Klanglichkeit des Beginns wird eine unruhige, fast aggressive gegenübergestellt. Auf dem Höhepunkt des Gedichts³²⁵ bricht der bis dahin zum *fff* crescendierte Klang abrupt ab, nach einer Generalpause bleibt lediglich ein leises Echo.

Der Einsatz von Diskantzither und Hackbrett in Ziffer 3 anstelle der Nagado-Daikos 2-4 antizipiert das Auftreten Jesu, erschließt sich symbolisch aber erst nach genauer Betrachtung: Diskantzithern verfügen, neben den 5 Griffbrettsaiten, die auf a' a' d' g und c gestimmt sind, über (meist) 34 Freisaiten, was eine konsequente Parallele zur Besetzung von 34 Bratschen darstellt. Das in Ziffer 3 vorgestellte Motiv wird nun dreimal wiederkehrend weiterentwickelt. Motivkern ist der einleitende kleine Sekundschritt e''- f''. Obwohl der zu hörende Ambitus des gesamten Motivs eine große Sekunde ist, erscheint im Notentext, bedingt durch die unterschiedlich gestimmten Freisaiten der Diskantzither, die verminderte Terz. Die Tonfolge e''-f''-ges'' weckt dabei onomatopoetische Assoziationen (e-f-ges) zum folgenden Text „*Ewiges Menschenbild*“. Das Motiv wird zunächst sequenziert und etabliert sich dabei auch klanglich zur Terz (ges''-b''), wobei die als Motivkern vorgestellte Sekunde zu einer übermäßigen (ges''-a'') wird.

Im letzten Schritt kehrt Hiller zum ursprünglichen Motivkern e-f zurück, diesmal aber eine Oktave nach unten versetzt. Dies ermöglicht ihm die Fortschreitung durch den Oktavraum zur Quinte:

³²³ „Die Bühne ist mit Jesus-Darstellungen aus 1600 Jahren vollgestellt. Ein Bühnenarbeiter schiebt die Bilder nach beiden Seiten von der Bühne, bis sie leer geräumt ist.“ (Hiller und Böhm, 2010:3).

³²⁴ 1, Kor 23-24: „Wir dagegen verkündigen Christus als den Gekreuzigten: für Juden ein empörendes Ärgernis, für Heiden eine Torheit, für die Berufenen aber, Juden wie Griechen, Christus, Gottes Kraft und Gottes Weisheit.“

³²⁵ „[...] zum Ärgernis der Schwachen und den Weisen zum Lachen.“

Ein Bühnenarbeiter

3

mf *ruhig* E - wi - ges Men-schen-bild ist Er, und je - der kann nach

Diskant-Zither

mf *ruhig*

Hackbrett

mf

Ng.-Dko. 1

ca. 126

frei

p

dolce

mf

p

p

stop

(Er setzt sich auf einen Platz im Zuschauerraum und beobachtet von hier aus die Aufführung bis zum EPITAPH.)

Abbildung 28: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Proimion, S. 5. „Ewiges Menschenbild ist Er“.

Erneut stößt man hier auf die Verwendung der Quint als Beziehungsintervall nach Pfrogner (1976). Auch die Entwicklung des Motivkerns zu einem den Oktavraum durchschreitenden Klang kann man zahlensymbolisch deuten. Damit ist die intellektuelle Fragestellung des Werkes konstituiert: Ist Jesus der Christus oder der Sohn des Zimmermanns? Ist ein Bild von ihm universell verbindlich oder individuell interpretierbar?

Auch hinsichtlich der „Vertonung“ des Rückert-Gedichts schafft Hiller eine kontrastierende Ebene, denn eine „Vertonung“ im eigentlichen Sinn gibt es nicht. Der das Gedicht rezitierende Bühnenarbeiter ist als rhythmischer Sprechgesang notiert. Hier ergeben sich zwei interessante Aspekte. Bereits in seiner Oper *Wolkenstein* unterscheidet Hiller in Sprecherrollen und gesungenen Partien. Damit beschreibt er den sich in der Titelfigur abspielenden Konflikt, sich zwischen Künstlerpersönlichkeit und den Notwendigkeiten seiner ritterlichen Herkunft zu entscheiden. Auf den wahrscheinlich nachhaltigen Einfluss von Martin Bubers „Verdeutschung“ der Schrift auf Hillers Kompositionsstil wird später ausführlich eingegangen. Schon in der Betrachtung von *Schulamit* und *Augustinus* ist bereits der Versuch der Verklangerung der Verdeutschung von Bubers kraftvoller Sprache angeklungen: „An der Buberschen Übertragung faszinierte ihn besonders das Archaische der Sprache, ihr auf Mündlichkeit angelegte Form, die sich bestens für eine Vertonung eignete.“³²⁶ Auch die Rede

³²⁶ Reiß (2011:89).

des Bühnenarbeiters folgt im Wesentlichen der sprachlichen Gliederung in Kola, Kommata und Phrasen, wie sie Buber in seiner *Verdeutschung der Heiligen Schrift* angewandt hat.

In die nach der Frage der universellen Verbindlichkeit des Jesusbildes entstehende nachdenkliche Stille erscheint in Ziffer 4 erstmals der eigentliche Protagonist des Werkes, symbolisiert durch den Klang der Viola d’amore. Aus der oben vorgestellten Stimmung der Griffbrettsaiten der Diskantzither entwickelt Hiller in Ziffer 4 ein aufstrebendes Dreitonmotiv a-d-a, das, gefolgt von einem absteigenden chromatischen Motiv h-b-a ersetzt wird, welches sich bei der Wiederholung in h-cis weiterentwickelt:

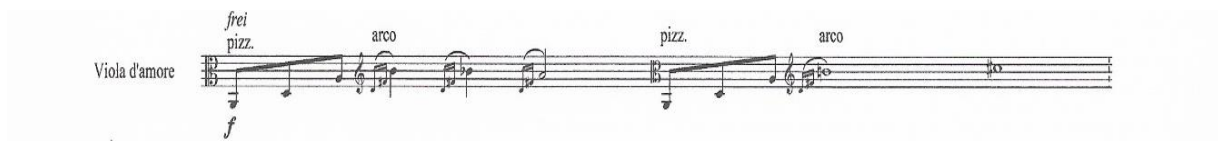


Abbildung 29: Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Prooimion, S. 5, Viola d’amore – Motiv.

Die Anlage des Motivs spielt mit dem numerischen Wechsel von vier und drei, die Spielanweisung *pizzicato* versus *arco* erzeugt eine Atmosphäre von Frage und Antwort, Zögerlichkeit und Unsicherheit.

Als eine wesentliche Inspirationsquelle für diese Szene benennt Hiller ein von Theodor Galle (1601) gestochenes Frontispiz, der das Rückert-Zitat „[...] und jeder kann nach Herzbegehr sich seinen Christus selbermachen“ zu illustrieren scheint.³²⁷

Steffen Zierholz (2017) beleuchtet die Hintergründe des Bildes:

„Die aus der Vision von La Storta abgeleitete Programmatik des Kreuztragens avancierte zu einem konstitutiven Element der jesuitischen Spiritualität und damit zu einem zentralen Bestandteil einer jesuitischen *forma vivendi*. Daher verwundert es nicht, dass das Motiv in der ab 1580 sprunghaft angestiegenen ordenseigenen Emblem- und Erbauungsliteratur vielfach begegnet.“³²⁸

³²⁷ Den Hinweis auf das Frontispiz gab mir Hiller während der Vorbereitung zur Uraufführung. Dem Manuskript war, scheinbar zufällig, eine Kopie des Kunstwerks beigelegt. Hiller äußerte sich mehrfach, dass das Frontispiz ihn zur Komposition des Prooimions inspiriert habe.

³²⁸ Zierholz (2017:65).



Abbildung 30: Theodor Galle (1601): Frontispiz zu Jan David (1546-1582),
Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico christiano subserviens.

Intellektueller Hintergrund war nach Zierholz (2017) die Ausbildung einer „théologie de la vie intérieure“ im Sinne Claude Acquavivas‘ (1581-1615), die, in der Tradition der *De imitatione Christi* des Thomas von Kempens (1380-1471) stehend, den Blick auf den kreuztragenden Jesus als die eigentliche Form der Christusnachfolge benennt.³²⁹ Ein gängiges Motiv dieses Denkens stellte die *malende Seele* dar, in der sich „Aspekte der moralischen und künstlerischen Nachahmung [überlagern], die den Betrachter zu einem bewussten und reflektierten Umgang mit dem Bild herausfordern.“³³⁰

³²⁹ Vgl. Zierholz (2017:69) zum Begriff der *conformitas crucis Christi* bei Thomas von Kempen: „Das 12. Kapitel im zweiten Buch betont die Bedeutung des Kreuzes für das Seelenheil und fordert dazu auf, sich dem Gekreuzigten im Leben gleichförmig zu machen.“

³³⁰ Zierholz (2017:73).

Wie in der Bühnenanweisung zum Prooimion ist Galles Frontispiz gefüllt mit Darstellungen aus dem Leben Jesu. Während im Hintergrund eine Darstellung der Stadt Jerusalem zu sehen ist, ist Jesus auf einem Hügel platziert und bildet den Mittelpunkt des Werkes, die Maler sind deutlich von ihm entfernt im seitlichen oder unteren Bereich des Bildes angeordnet, die Form der Anordnung gleicht dem Buchstaben V oder stellt ein Gefäß dar. Durch das Tragen von zeitgenössischer Kleidung entsteht eine klare historische Abgrenzung des malenden vom gemalten Geschehen, das Bild entwickelt sich aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Trotz allem Bemühen, das Gesehene authentisch abzubilden, sind alle Resultate der Maler grundverschieden. Sie zeigen die Anbetung der Könige, den 12-jährigen Jesus im Tempel, die Hochzeit von Kana, die Speisung der 5000, den Einzug Jesu in Jerusalem, und seine Verklärung am Berge Horeb. Eine Besonderheit sehen wir im unteren Bereich. Der Maler in der unteren linken Ecke malt als einziger auf zwei Staffagen, sein Blick ist nicht auf den leidenden Jesus gerichtet, er schweift umher. Seine Bilder zeigen Judas mit dem Geldbeutel und einen dämonisch behornten Kopf, dessen Gesicht von einem Ziegenbart bedeckt ist. Der Maler rechts von ihm malt eine Frauenfigur mit zwei Tierköpfen. Nur dem im Vordergrund sitzenden Künstler gelingt die Abbildung des wesentlichen: die des kreuztragenden Jesus. Dem Stich vorangestellt ist eine Augustin zugeordnete Aussage aus „De vero Christiani“^{331 332}, welches die Ambivalenz von künstlerischer Nachahmung moralisch besetzt:

„Während der Maler, als *imitatio naturae*, die naturgetreue Abbildung der sichtbaren Wirklichkeit bezeichnet, ist er in einem moralischen Kontext eine Metapher für die *imitatio Christi*.“ Christus muss „[...] in sich selbst geformt werden („donec in ipso formetur Christus“); sein Urbild müsse in der Seele wie auf einem Gemälde dargestellt werden („ut Christum veluti prototypum suum in se ipse velut in tabula repraesentet“).³³³

Die Frage lautet also, was *Urbild* und was nur *Abbild* ist. Damit ist die grundlegende Problematik im *Sohn des Zimmermanns* theologisch eingebettet. Aus dieser Zweiteilung heraus ist das Prooimion als Geflecht von Dichotomien angelegt: Dem christlichen Text aus Mt 5, 13-

³³¹ Die Urheberschaft Augustinus bei diesem Zitat ist zumindest umstritten, wenn nicht widerlegt. Wahrscheinlicher Urheber des Zitats ist Fastidius, der Text ist als Pseudo Augustinus, *De uita Christiana*, 1 (PL40, coll. 1033) veröffentlicht.

³³² Im Sinne der Untersuchungen kann man hier von einer doppelten Kontextualisierung sprechen. Hiller nimmt Bezug auf ein Kunstwerk, welches einen theologischen Rückgriff auf die Theologie Augustins thematisiert.

³³³ Zierholz (2017:74).

17 ist eine Klanglichkeit gegenübergestellt, die man assoziativ dem Kulturraum des Buddhismus zuordnet. Der säkulare Rückert Text wird kontrastiert durch Klänge, die man dem japanischen Kulturkreis zuordnet. Der christlichen Denkweise wird eine humanistische gegenübergestellt, der kommunalen eine individuelle. Alle Denkweisen ergänzen sich und bilden in ihrer Gesamtheit vielleicht das, was man Wahrheit nennen kann.

Musikalisch auffällig ist, dass alle Motive in Dreier- oder Vierergruppen auftreten. Die Gliederung des letzten Abschnitts „Er ist nicht gekommen, das Gesetz und die Propheten aufzulösen. Er ist nicht gekommen, um aufzulösen, sondern zu erfüllen und zu vollenden“ geschieht mit Hilfe der Buckelgongs, deren Schläge die Rede erneut strukturieren, was zu Nachdenken und Innehalten führt. Im letzten Takt treffen Viola d’amore und Buckelgong 3 mit drei Schlägen zusammen, wobei die abwärtsgeführte Linie der Viola d’amore zunächst eine Quart, dann eine große und letztlich die kleine Terz zum durchgehenden e“ des Buckelgongs bildet. Dessen Vorhaltschläge wiederum bestehen aus Quartan. Das Spiel mit den Zahlen drei und vier kann man als Andeutung der göttlichen und menschlichen Natur Jesu interpretieren.

4.2.3 (I) Am Jordan

Eine apokalyptische Bußpredigt Johannes des Täufers eröffnet die erste Szene des Oratoriums, die am Jordan zur Zeit der Taufe Jesu spielt. Der Beginn der Szene ist weder taktiert noch hat er Taktbezeichnungen, die von Hiller eingetragenen gestrichelten Taktstriche gliedern den Beginn jedoch in vier Abschnitte. Die bewusst hochgeführte Lage des Tenors verleiht der Szene besondere Eindringlichkeit, die sich im Laufe der weiteren Entwicklung fast zur Hysterie steigert. Inhalt der Rede ist die apokalyptische Schilderung vom Ende der Welt und vom Aufruf zur Umkehr:

„Die Schöpfung ist alt.
Die Jugendkraft verbraucht.
Die Welt ächzt in Todeswehen.
Die Erde bebt.
Die Berge stürzen.
Die Sonne erlischt.
Der Mond zerbricht.
Die Sterne verblassen.
Die Wasser trocknen aus.“³³⁴

³³⁴ Partitur *Der Sohn des Zimmermanns*.

Drei Klangebenen (Harfen, Pauken und Gesang), die rhythmisch konstant, aber unabhängig voneinander verlaufen, erzeugen eine Atmosphäre großer Unruhe. Johannes' Rede ist symbolisch überhöht: Die *bebende Erde* wird durch ein Terzmotiv verdeutlicht, bei der Vision vom Erlöschen des Mondes erlischt die Stimme im Falsetto, die *verblässende Sonne* wird zu des“, das Austrocknen der Wasser wird durch einen abrupten Oktavsprung verdeutlicht. Die einleitende Quintole der Harfenfigur es“-d“- c“- b“-f in Oktavparallelen wirkt wie ein einstürzendes Weltgebäude und erinnert an das in Bachs Matthäuspassion dargestellte Zerreißen des Vorhangs im Tempel. Der darauffolgende Triller g“-as“ verstärkt noch die Bedrohlichkeit der Situation. In den Pauken I und II entsteht ein unruhiges Quintolenmotiv, die zweite Quintole wird zwischen den beiden Pauken geteilt, wobei die letzte Zählzeit des alten Motivs die erste des neuen Motivs übernimmt (Ende ist Anfang, Omega und Alpha). Durch die Unterteilung der letzten Quintolensechzehntel in zwei Zweiundreißigstel entstehen drei Schläge. Um dies zu unterstreichen wird das Motiv von Tom-Toms begleitet:

Abbildung 31: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 7, „Die Erde bebt“.

Wie im Prooimion stoppt die Musik abrupt (Ziffer 2). Der Ausruf eines „Sadduzäers“ schlägt eine Brücke zum darauffolgenden Abschnitt:

Abbildung 32: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 8, Sadduzäerruf.

Der *mit Überzeugung* vorgetragene Ruf „Ein Gott, ein Volk, ein Gesetz!“ verwendet dreimal das Quintmotiv, beim dritten Mal wird die Untersekunde g hinzugefügt. Hiller bestätigt hier

das tonale Zentrum a, das dem ganzen Satz seit Beginn zu Grunde liegt. Die Hinzufügung der Quinte bestätigt erneut Hillers Deutung von Quinte als „Beziehungsklang“ im pfrognerschen Sinn, die Quinte a – e ist aber hier auch tonsymbolisch als Chiffre für Anfang und Ende denkbar. Die sich nach dieser Eröffnung anschließende Diskussion eröffnet einen Einblick in die Zerrissenheit jüdischer Glaubensphilosophie zur Zeit Jesu.³³⁵ Wie zu Klang geformte sieben Säulen der Weisheit zieht der Chor mit einem (siebenstimmigen) feierlichen Prozessionsgesang ruhig schreitend durch die Szene („Israel, Volk Gottes, öffne Deine Ohren. Höre! Höre die Worte des Herrn.“). Die musikalische Form erinnert an einen *marcia funebre*. Die erstmalige Erwähnung des „Herrn“ (Ziffer 6) führt zur Veränderung des tonalen Zentrums nach H-Dur, die dynamisch und motorisch immer drängendere Musik schließt mit der Prophezeiung „Der Sohn Davids wird kommen, der Messias, als König, und herrschen über Israel.“.

Einer kurzen Zäsur folgt ein Spannungsaufbau in mehrfacher Hinsicht: Die Tonarten F-Dur („Achte“) und H-Dur („Gesetz“) stehen sich im Tritonus-Verhältnis gegenüber. Pfrogner (1976) definiert F-Dur als die dunkelste und H-Dur als die hellste Tonart³³⁶. Der Prophezeiung des Untergangs wird gleichzeitig die Prophezeiung der Erlösung gegenübergestellt („Die Söhne des Lichts werden über die Kinder der Finsternis herrschen“³³⁷), aus dem Imperativ „Höre!“ des Chores wird nun „Achte!“.

In Ziffer 8 erklingen, zum ersten Mal bisher, die 33 Tutti-Violen³³⁸, begleitet von Claves und Großer Trommel. Obwohl die Musik nicht taktiert ist, sind metrisch schreitende Viertelsbewegungen spürbar, die einen choralartigen Satz bilden. Hierbei handelt es sich um ein von Hiller bereits 1957 während seiner Zeit in St. Stephan in Augsburg komponiertes Agnus Dei. Der Satz erscheint, dann textiert, erneut am Ende des Oratoriums, durch die Textierung erfährt er nachträglich Sinn. Hier findet sich erneut das kompositorische Merkmal Hillers, zunächst etwas instrumental vorwegzunehmen, was sich erst später durch die textierte Wiederaufnahme sinnhaft entschlüsselt. Hiller spielt hier bewusst mit der Fähigkeit des Rezipienten, Rückbezüge zu konstruieren und Strukturen des Werkes nachträglich einzuordnen. Auch wenn sich der Text für den Ersthörer noch nicht erschließt: die schreitende Verklanglichung des messianischen Kommens ist eindrucksvoll. Die *mit prophetischem Pathos* vorgetragene Gewissheit des Pharisäers „Wir werden auferstehen“ gestaltet Hiller durch die

³³⁵ Die Partitur benennt hier Sadduzäer, Pharisäer, Zeloten, Essener.

³³⁶ Vgl. Pfrogner (1976:56ff). Pfrogner bezieht sich hier auf die Organisation des chinesischen Tonsystems, das eine Unterteilung des Quintenzirkels in eine „Ordnung der vereinten Sieben“ und „Die fünf Ergänzungen“ vornimmt.

³³⁷ Vgl. Eph 5,8.

³³⁸ Die 34. Violine ist die Viola d'amore.

Verbindung einer Triole mit einer Vier-Achtel-Gruppe, was die numerische Aussage der Vermählung des Göttlichen mit der Welt musikalisch verstärkt. Die lokale Präzisierung der Aussage, in einem „himmlischen Jerusalem“ vertont Hiller mit genau 28 Tönen, was eine vielleicht nicht zufällige Parallele zu Albertus Magnus' Gedanken darstellt, nachdem der mystische Leib Christi im eucharistischen Symbol 28 Phasen habe.³³⁹

Am Beispiel des Initiums der Szene kann man exemplarisch verdeutlichen, wie tief die Idee der Numerologie als Strukturprinzip in Hillers Kompositionstechnik wirkt und wie durchdrungen das Werk von ihr ist:

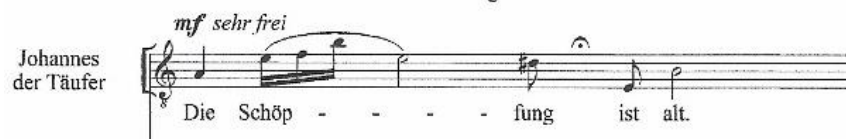


Abbildung 33: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 5, Johannes der Täufer.

Der Ambitus des Motivs umfasst eine Duodezime und besteht aus genau acht Tönen. Wenn wir beide Zahlen symbolisch deuten, ergibt sich hier eine Fülle von Ansatzpunkten:

Beide Zahlen spielen im christlichen wie jüdischen Denken eine große Rolle und wecken Assoziationen zu biblischer Symbolik. In der jüdischen Kultur erscheint bereits früh die Zahl Acht als Purifikationssymbol: im Alten Testament sind es acht Menschen, die während der Sintflut in Noahs Arche Rettung erfahren³⁴⁰, der achte Tag ist der Tag der Reinigung nach ritueller Unreinheit, und genau am achten Tag nach der Geburt findet die Beschneidung des Neugeborenen statt.³⁴¹ Das von einem Tritonus a' – dis'' eingerahmte Melisma besteht aus vier Tönen, die im Binnenverhältnis 3+1 aufgeteilt sind. Dies verdeutlicht der Bindebogen, der als reine Aufführungsbezeichnung eher ungeeignet erscheint. Das Eingangsmotiv beschreibt auch die Entwicklung des tonalen Zentrums von A nach H, die während der ganzen ersten Szene geschieht.³⁴² Die Verbindung der horizontalen und vertikalen Achsen von ersten und letzten sowie höchsten und tiefsten Ton (a' – h' = erster und letzter Ton, h'' und e' = höchster und tiefster Ton) kann man als Kreuzform interpretieren, auch wenn die Motivik nicht der ursprünglich im Barock verwandten Form entspricht. Gleichzeitig benennen diese Töne die tonalen Zentren der 1. Szene.

³³⁹ Vgl. Schimmel (1984:253ff).

³⁴⁰ 1 Mos 6,18.

³⁴¹ Schimmel (1984:174).

³⁴² n.b.: das erste Bild endet auf der enharmonisch-verwechseltes Dominante zu h-moll, b'-fis'-cis': erst der erste Takt des 2. Bildes bringt die Auflösung zur Tonika.

Strukturell gliedert Hiller das Bild klar durch die Figur des Johannes, der es eröffnet und beschließt. Durch den Diskurs mit Essenern, Zeloten, Pharisäern, und Sadduzäern erfährt er aber eine Wandlung, die durch die Begegnung mit Jesus vollendet wird. Diese Begegnung erfolgt in Ziffer 11, sie ist nur angedeutet, Jesus ist jedoch als Klang der Violen ständig präsent. In diesem Sinne kann das eruptive, rhythmische Aufbegehren der Violen in Ziffer 9 und 10 als Widerspruch zu der vorgestellten These der Sadduzäer verstanden werden, nach der es keine Auferstehung gäbe. Rhetorisch ist das Bild damit deutlich strukturiert und dreigeteilt:

Johannes' Rede beginnt mit der größtmöglichen Expressivität (Beginn bis Ende Ziffer 3). Der zweite Teil bildet den akademischen Disput zwischen Essenern, Zeloten, Pharisäern, und Sadduzäern und der Figur des Judas, die sich im Widerstreit der philosophischen Positionen einzuordnen versucht. Der dritte Teil zeigt nun den gewandelten Johannes, der in sich gekehrt ist:



Abbildung 34: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns I, S. 18, „Ich hätte nötig, von ihm getauft zu werden“.

Auch dieses Motiv besteht aus zwölf Tönen. Die horizontale und die vertikale Achse kann man als eine unübliche Form des Kreuzmotivs betrachten, auch wenn hier eine klare Referenz zur Motivik des Barocks nicht genau übereinstimmt. Die absteigende Tonfolge e-h-a verbindet das bisherige tonale Zentrum (a-e) mit dem neuen (h). Unabhängig von dieser Deutungsmöglichkeit fällt hier die Anlehnung an die alte liturgische Rezitation auf. Dies kann als erneuter Beleg dafür gesehen werden, dass Hillers Musik letztlich sprachgeboren ist.

In diese Nachdenklichkeit bricht der Klang des Geophons, was die Überleitung zur folgenden Szene darstellt.

4.2.4 (II) In der Wüste

Die zweite Szene spielt in der Wüste und bezieht sich textlich auf Lk 4,1-12. In der biblischen Erzählung führt der Teufel Jesus dreimal in Versuchung, was dieser dreimal ablehnt. Obwohl auch Mt 4,1-11 die Versuchung Jesu in der Wüste sehr ähnlich schildert, deutet einiges darauf hin, dass Böhm Lk 4,1-13 als Textgrundlage des Satzes gewählt hat: Zum einen werden die zweite und dritte Antwort Jesu auf die Versuchungen bei Mt 4,1-11 in umgekehrter Reihenfolge

wiedergegeben³⁴³, zum anderen verweist Lk 4,1-13 explizit auf eine Rückkehr des Versuchers „zur bestimmten Zeit“³⁴⁴, was sich im weiteren Verlauf des *Sohn des Zimmermanns* bewahrheitet. Mt 4,1-11 schließt die Szene dagegen final ab³⁴⁵. Die bei Lk 4 genannten Antworten Jesu auf die Offerten des Versuchers beziehen sich auf Bibelstellen aus dem 5. Buch Mose³⁴⁶. Hastetter sieht in den drei Versuchungen Jesu die drei Grundversuchungen des menschlichen Lebens: der nach der Beweisbarkeit Gottes, seiner Absicherung im Experiment und von politischer Macht und Reichtum³⁴⁷, Böhm als Librettist nennt Wohlstand, Wahrheit und Wunder als Inhalt der Versuchung.³⁴⁸ Beide Positionen haben ihre Berechtigung: Hastetter argumentiert aus der Sicht der biblischen Exegese, Böhm aus dem Kontext des von ihm geschaffenen Librettos.

Die dreigliedrige Struktur der Textvorlage gliedert auch die Musik des Wüstensatzes. Einer Einleitung ist ein kurzer Epilog gegenübergestellt, was einen Rahmen bildet. Der Mittelteil untergliedert sich in jeweils drei Paare, die eine vom Teufel vorgestellte Versuchung und die Erwiderung Jesu schildern. Das aus dem letzten Bild noch klingende Geophon bildet die klangliche Brücke zum vorherigen Bild, aber auch textlich greift die Szene mit dem Zitat „Auch Johannes hat in der Wüste begonnen“ (Ziffer 2) auf die Taufe am Jordan zurück. Der Versucher ist in der Partitur konsequent im maskulinen Geschlecht benannt, erscheint jedoch als hoher Koloratursopran. Die Partie findet in einer für die Solistin extremen Lage statt (bis fis⁴), was dem Klang einen schrillen Ausdruck verleiht und jede Form des Wohlklangs absent sein lässt. Regelmäßig wiederkehrendes Intervall ist der Tritonus, was angesichts der diabolischen Thematik nicht überrascht. Wie in den vorangegangenen Bildern wird auch hier die Szene durch einen ostinaten Klangteppich unterlegt, der durch drei voneinander unabhängig verlaufenden Harfenmotiven geprägt ist.

Klanglich reizvoll ist der Einsatz zweier Geophone, welches eine Verbeugung vor Olivier Messiaen darstellt, dem der *Sohn des Zimmermanns* in memoriam zugeeignet ist. Inspiriert von einem Besuch des Bryce Canyon in den USA hatte Messiaen das Instrument für sein zwölfsätziges Orchesterwerk *Des canyons aux étoiles...* (1974) entwickeln lassen, weil er einen

³⁴³ „Du sollst [...] nicht versuchen“; „Du sollst [...] anbeten“. Lk 4,1-12 kehrt diese Reihenfolge um.

³⁴⁴ „Und als der Teufel alle Versuchung vollendet hatte, wich er von ihm bis zur bestimmten Zeit.“ (Lk 1,12).

³⁴⁵ „Da verließ ihn der Teufel. Und siehe, da traten Engel zu ihm und dienten ihm“ (Mt, 1,11).

³⁴⁶ Erste Antwort: „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“ (5. Mose 8,3); Zweite Antwort: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten und ihm allein dienen“ (5. Mose 6,13); Dritte Antwort: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, nicht versuchen“ (5. Mose 6,16).

³⁴⁷ Vgl. Hastetter (2012a:140).

³⁴⁸ Persönliches Gespräch mit Böhm im Rahmen der Vorbereitungen zur Uraufführung.

Klang suchte, der dem Geräusch von trockener, sich bewegender Erde ähnelt und den er mit herkömmlichen Instrumenten nicht darstellen konnte. Messiaens erster Satz von *Des canyons aux étoiles...* spielt in der Wüste (*Le Désert*), was eine weitere Binnenstruktur zum *Sohn des Zimmermanns* darstellt und im Sinne von Danusers 3. Modus als intertextueller Kontext bezeichnet werden kann.

Ein tabellarischer Überblick soll den Aufbau des Bildes verdeutlichen:

Einleitung	Versucher: „Bereitest Du einen Aufstand vor oder willst Du werden wie Gott?“ <i>beschimpfend, provozierend</i>	Harfen I-IV, ab Ziffer 2 Diskant-Zither und Hackbrett 1-3 Geophone	40 Takte
Erste Versuchung	Wohlstand: „Erst der Wohlstand, dann Lehre und Moral“ <i>lockend, verführerisch</i> Versucher: Was ist das?	Harfen I-IV, ab Diskant-Zither und Hackbrett, Guero, Zimbelen ab Ziffer 7 4 Zimbelen Geophon durchgängig.	16 Takte
1. Antwort	(Judas: Was für ein Mensch!) Maria Magdalena (als Übersetzerin): „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein? Er lebt von jedem Wort aus dem Munde Gottes?“ (vgl. Lk 4,4) Apostel: „Worte“ „Was für ein Mensch ist das! So einen gab es noch nie.“	Violen, Harfen I-IV, ab Diskant-Zither und Hackbrett Glockenspiel, Triangeln, Bell-Tree, Zimbelen Geophone stoppen, erklingen erst wieder bei der „Übersetzung“ Maria Magdalenas	10 Takte + 12 Takte Übersetzung
Zweite Versuchung	Wahrheit Lk 4,5-7 <i>Nervös</i> Versucher: Du schweigst?	Harfen I-IV, Diskant-Zither und Hackbrett Geophon durchgängig. Zimbelen ab Ziffer 12	24 Takte
2. Antwort	(Judas: Was für ein Mensch!) Maria Magdalena (Übersetzerin): „Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten? Er ist die Quelle der Weisheit? Ihm allein sollst du dienen, ihm sollst du gehorchen?“ (vgl. Lk 4,7f) Maria Magdalena: „Was für ein Mensch ist das! So einen gab es noch nie.“ Apostel: „Wahrheit“	Violen, Harfen I-IV, Diskant-Zither und Hackbrett Glockenspiel, Triangeln, Bell-Tree, Geophone stoppen, erklingen erst wieder bei der „Übersetzung“ Maria Magdalenas	10 Takte + 9 Takte Übersetzung
Dritte Versuchung	Wunder Judas: „Was für ein Mensch!“ Versucher: „Du tust nichts“? (leere Quint)	Harfen I-IV, ab Diskant-Zither und Hackbrett, Zimbelen ab Ziffer 16 3 Geophone durchgängig.	9 Takte
Dritte Antwort	(Judas: Was für ein Mensch!) Maria Magdalena (Übersetzerin):	Violen, Harfen I-IV, Diskant-Zither und Hackbrett	10 Takte + 6 Takte Übersetzung

	„Du sollst den Herrn, deinen Gott, nicht versuchen? Sollst nicht Beweise fordern, wo es um Glauben geht...“ Lk 4,12 Maria Magdalena: „Was für ein Mensch ist das! So einen gab es noch nie.“ Apostel: „Glauben, Vertrauen“	Glockenspiel, Triangeln, Bell- Tree, Geophone stoppen, erklingen erst wieder bei der „Übersetzung“ Maria Magdalenas	
Epilog	Versucher: „Heute hast Du gewonnen (...) Erst am Ende stellt sich heraus, wer der Sieger ist.“		2

Tabelle 8: Struktur 2. Szene.

Wie in den vergangenen Sätzen sind auch hier Hillers klare Struktur und die Verwendung von Zahlensymbolik auffällig. Eine 40taktige Einleitung (bis Ziffer 5) symbolisiert die Anzahl der Tage Jesu in der Wüste. Die vom Versucher in Ziffer 4 gestellte Frage („Bereitest Du einen Aufstand vor oder willst du werden wie Gott?“) benennt erneut die Grundfrage des Oratoriums: ist Jesus der Sohn des Zimmermanns oder der Sohn Gottes?

Abbildung 35: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 23/24, „Gott?“

Das Melisma gliedert sich in drei Takte mit angehängtem Schlusston im vierten Takt. Es bleibt damit offen, ob es sich um ein dreitaktiges oder viertaktiges Motiv handelt. Während der erste Takt ganz numerischer Konvention entspricht (Hiller komponiert neun Töne, das übergebundene d⁴ wird dabei mitgezählt), stellt der zweite Takt diese Göttlichkeit bewusst in Frage: der Rahmen des aus 11 Tönen bestehenden Motivs bildet eine rückläufige Spiegelung (e⁴-h⁴-e⁴-b⁴ vs. b⁴-e⁴-h⁴-e⁴), dessen abschließendes e⁴ dabei jedoch ausgelassen ist oder, je nach Lesart, ganz am Ende als e⁴ nachgereicht wird. Vorherrschendes Intervall ist der Tritonus, der genau dreimal vorkommt. Dennoch wirkt im zweiten Takt die Zahl drei durch die metrische Gliederung in drei Quintolen weiter fort, was sich ohne Einsicht in die Partitur nur schwer erschließt, allerdings erneut Messmers (2014) Theorie bestärkt, dass es neben den

klassisch-bestimmbaren Wesensmerkmalen von Form, Motiv, Stoff etc. auch einen vom Komponisten bewusst herbeigeführten „Bereich des Nichthörbaren“³⁴⁹ gibt. Petrus Bungus' *Numerum mystica* von 1599 bezeichnet die Zahl elf als die „Zahl der Sünde“³⁵⁰, in der Logik Hillers kann man diesen Takt daher als die In-Frage-Stellung der Göttlichkeit Jesu interpretieren. Der dritte Takt greift mit seiner Kombination aus Triole und Sextole wiederum die im ersten Takt vorgestellte Zahl Neun auf³⁵¹ und kann als Rückgriff und Bestätigung gedeutet werden. Der Glissando-Abstieg geschieht über die Quint der Oktav und erzeugt damit ein Motiv, das Hiller später vor Ziffer 17 spiegelt („Du sagst nichts?“). Die Verbindung des Motivs mit dem später hinzugefügten Text stellt wiederum eine Antizipation dar, wie wir sie im vorweggenommenen, nur instrumental ausgeführten Agnus Dei der Jordanszene erlebt haben: Hiller stellt zunächst ein textloses Motiv vor, dem die spätere Textierung dann nachträglich eine Bedeutung zuordnet. Auch hier „sagt Jesus nichts“, was für den Versucher erst Grund zur Versuchung bietet.

Auch bei der Kommentierung des Geschehens lassen sich drei Ebenen feststellen: die des Judas, die der Maria Magdalena und die der Apostel. Alle Kommentare beziehen sich theologisch auf das Pilatus-Zitat *Ecce homo*, ihre Einarbeitung in diese Stelle greift damit die im Prooimion gestellte Frage nach der Göttlichkeit Jesu auf. Während Judas' staunender Kommentar sich vollkommen auf das Menschsein Jesu bezieht („Was für ein Mensch!“), erweitert Maria Magdalena die Bedeutung dieses Satz, um die Einzigartigkeit Jesu in der Geschichte darzustellen: „Was für ein Mensch ist das! So einen gab es noch nie“. Auch hier weist die Struktur der dreimaligen Wiederholung als Chiffre der Trinität auf die Möglichkeit eines göttlichen Ursprungs Jesu hin. Der Chor der Apostel beschließt die einzelnen Szenenteile mit der Benennung der Schlagworte Wort (*sermo*), Wahrheit (*veritas*), Glauben (*fides*) und Vertrauen (*fiducia*), die in ihrer Begrifflichkeit einen Bezug zur Theologie Augustins darstellen. Damit ist ein weiterer Binnenbezug, diesmal zu einem früheren Werk, erkennbar.

Ein musikalischer Kunstgriff sind die „Antworten“ Jesu auf die Fragen des Versuchers. Im Gegensatz zur eruptiven, provokativen und rhapsodischen Faktur der Versucherfragen sind die jesuanischen Antworten opulent und klangsinnlich, freitonal schreitend und erinnern somit erneut an Olivier Messiaen. Da es das Grundprinzip des Werkes ist, Jesus nur klanglich

³⁴⁹ Messmer (2014).

³⁵⁰ Bungus, zitiert nach Schimmel (1984:206). Elf ist eine Zahl „ad malam partem“, die „keinerlei Verbindung mit göttlichen Dingen [habe], keine Leiter, die zu den oberen Dingen reicht, keinerlei Verdienst“ (Bungus, zitiert nach Schimmel 1984:206).

³⁵¹ Triole + Sextole ergibt hier den Zahlenwert 9.

darzustellen, kommt Maria Magdalena in dieser Szene die Aufgabe zu, die Antworten Jesu zu übersetzen. Obwohl die zehntaktigen Antworten musikalisch identisch sind, fallen die Übersetzungen völlig unterschiedlich aus:

1. Antwort: Der Mensch lebt nicht vom Brot allein? Er lebt von jedem Wort aus dem Munde Gottes?
2. Antwort: Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten? Er ist die Quelle der Weisheit? Ihm allein sollst du dienen, ihm sollst du gehorchen?
3. Antwort: Du sollst den Herrn, deinen Gott, nicht versuchen? Sollst nicht Beweise fordern, wo es um Glauben geht...

Alle Zitate werden dem Hörer hinreichend bekannt sein, überraschend ist jedoch die Verwendung der Fragezeichen nach jeder Aussage, die lediglich im letzten Satz durch eine Dreifachpunktierung ersetzt sind. Dieser Kunstgriff eröffnet eine neue Ebene: da Jesus nicht selbst auftritt sind auch seine Worte nicht als direktes Echo aufgenommen, sondern erklingen bereits in interpretierter Form als Frage des Erstaunens. Wie in jeder Übersetzung gibt es Spielraum, Maria-Magdalena mag unsicher sein. In jedem Fall bilden die unterschiedlich ausgeführten Übersetzungen der Jesusworte einen Rückgriff auf das im Prooimion vorgestellte Rückert-Zitat und den Kupferstich: die menschliche Interpretation des Wortes Gottes kann unterschiedlich ausfallen. Dies drückt Hiller auch musikalisch durch die motivische Umsetzung der von Maria Magdalena übersetzten Antworten aus: Alle Antworten entstehen aus einem Viertonmotiv, das jedoch jeweils unterschiedlich fortgesetzt wird:

Erste Antwort:

[9] (Maria Magdalena versucht, die Antwort des Orchesters zu übersetzen.)

Maria Magdalena *mf* *3/4* *rätselfnd, sehr ruhig*
Der Mensch lebt nicht vom Brot al - lein?

Diskant-Zith. *p*

Hackbr. *p*

2 Geophone *3/4*

Abbildung 36: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 32, Erste Antwort.

Zweite Antwort:

14 (Maria Magdalena versucht wieder zu übersetzen.)

6/4 *mf* rätselhaft und ruhig wie vorher

M. Magdalena Du sollst den Herrn, dei-nen Gott, an - be - ten?

Diskant-Zith. *mf*

Hackbr. *mf*

6/4

3 Geophone

Abbildung 37: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, II, S. 39, Zweite Antwort.

Dritte Antwort:

18 (Maria Magdalen versucht abermals zu übersetzen.)

6/4 *mf* rätselhaft und ruhig wie vorher

M. Magdalena Du sollst den Herrn, dei-nen Gott, nicht ver - su - chen?

Diskant-Zith. *mf*

Hackbr. *mf*

Javanischer Buckelgong *mf*

6/4 **3/4**

3 Geophone

Abbildung 38: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns II, S. 46, Dritte Antwort.

In einer Deutung, die das Rückert-Gedicht und den Kupferstich des Prooimions als Grundlage für diese Interpretation nimmt, könnte man behaupten, dass alle unterschiedlichen Auslegungen letzten Endes auf denselben Kern zurückzuführen sind. Das Bild schließt kreisend um das tonale Zentrum a'-e'.

4.2.5 Die Hochzeit

Der Bericht von der Hochzeit zu Kana findet sich bei Joh 2,1-11 und gehört zu den bekannteren Bibelstellen. Die Verwandlung von Wasser in Wein wird darin als erstes Zeichen Jesu beschrieben. Eine sechzehntaktige Einleitung stellt zunächst den Dialog zweier Instrumente, Klarinette und Diskantzither, vor. Die die Klarinette begleitende Diskantzither spielt

nacheinander 34 Freisaiten. Spätestens jetzt entsteht die irritierende Frage, um welche Hochzeit es sich hier eigentlich handelt. Diese Irritation wird mit dem Auftreten der Personen noch verstärkt: Im Widerspruch zum biblischen Text sind hier alle Apostel sowie Maria Magdalena zugegen, die in Joh 2,1-11 erwähnte Mutter Jesu tritt jedoch nicht auf.³⁵²

Männerchor	Ein verriegelter Garten... Ein versiegelter Born... Ein versiegelter Quell.. Ah...
Maria Magdalena	Narde Aloe Kalmus Zimt Safran Weihrauch Achterholz Kurkuma Ingwer
Petrus	Wir haben für Euch auf der Flöte gespielt, ihr wolltet nicht tanzen.
Maria Magdalena	Mein Minner steigt in meinen Garten hinab Zu den Balsambeeten, in den Gartengründen zu weiden, dodi, dodi ...
Petrus	Wir haben Klagelieder für Euch gesungen Und ihr wolltet nicht weinen
Maria Magdalena	Narde Aloe Kassia... Von Elfenbeinhallen erfreut dich Saitenklang.
Petrus	Johannes ist gekommen, aß nicht und trank nicht,
Apostel	sagen sie: Er ist besessen!
Petrus	Der Sohn des Zimmermanns ist gekommen, isst und trinkt,
Apostel	sagen sie: Was für ein Fresser und Weinsäufer. Der Rabbi hält nicht viel vom Tempel. Die Pharisäer und Sadduzäer mögen ihn nicht.
Petrus	...den Freund der Zöllner und Sünder.
3. Apostel	Er heilt Blinde und macht Lahme gehen.
4. Apostel	Er treibt Teufel aus.

Tabelle 9: Textübersicht 4. Szene.

³⁵² Hiller erzeugt auch hier Erwartungshorizonte und Unbestimmtheit als Negation: das vom Hörer erwartete Muster wird entgegen seinen Erwartungen anders entfaltet. Im Sinne Ecos ist die Eröffnung der Hochzeitsszene von Offenheit geprägt, da es unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten der vorgestellten Szene gibt.

Der die Szene eröffnende Männerchor besingt eine scheinbar paradiesische Gartenszene. Die Texte sind aus dem Hohelied entnommen, was sie schnell als Chiffre für eine erotische Szene deutbar macht, in der Maria-Magdalena als Ziel der Minne (bzw. als Braut) auftritt. Ihr Text ist Psalm 45,9-10 entnommen: „Von Myrrhe, Aloe und Kassia duften all deine Gewänder, aus Elfenbeinhallen erfreut dich Saitenspiel. Königstöchter gehen dir entgegen, die Braut steht dir zur Rechten im Schmuck von Ofirgold.“³⁵³ Die Verbindung mit dem nachfolgenden Text gibt der Szene eine eindeutig erotische Konnotation: „Mein Minner steigt in meinen Garten hinab zu den Balsambeeten in den Gartengründen zu weiden“. Die geschilderte Sinnlichkeit wird durch die Betonung von Gewürzen und Düften gustatorisch und olfaktorisch verstärkt. Die Szene wirkt impressionistisch und traumhaft. Ganz offensichtlich spielt Hiller in diesem Bild mit Rückgriffen auf *Schulamit*, um die Situation ambivalent aufzuladen. Die *Hochzeit zu Kana* wird hier zum *Garten der Liebe*.

Sohn des Zimmermanns (Hochzeit von Kana) 2010		Schulamit 1990	
Ein verriegelter Garten... Ein versiegelter Born... Ein versiegelter Quell.. Ah...	Männerchor	Ein verriegelter Garten ist meine Schwester Braut Ein verriegelter Born, Ein versiegelter Quell	XV Erwache Nord, komm Süd, Schlomo Part. S.36
Narde Aloe Kalmus Zimt Safran Weihrauch Achterholz Kurkuma Ingwer	Maria Magdalena	Narde Aloe Kalmus Zimt	XV Erwache Nord, komm, Süd Schlomo und Schulamit
Mein Minner steigt in meinen Garten hinab Zu den Balsambeeten, in den Gartengründen zu weiden, dodi, dodi ...	Maria Magdalena	In seinen Garten komme mein Minner [...] Ich pflücke meine Myrrhe mit meinem Balsam.	XVI Lockgesang
Narde Aloe Kassia... Von Elfenbeinhallen erfreut dich Saitenklang.	Maria Magdalena	Narde Aloe Kalmus Zimt	XV Erwache Nord, komm, Süd Schlomo und Schulamit
Der Sohn des Zimmermanns ist gekommen, isst und trinkt [...]	Petrus	Esset, Freunde! Trinket, Freunde, und berauschet Euch an der Minne!	I XXXVII, T.31

Tabelle 10: Textvergleich Hochzeit von Kana / Schulamit.

³⁵³ Psalm 45,9-10.

Bereits Reiß (2011) weist darauf hin, dass Hiller in *Schulamit* Instrumentenkombinationen als Chiffren nutzt und benennt Flöte und Harfe explizit als „die instrumentalen Symbole für Mann und Frau“³⁵⁴. In der Instrumentierung der Szene durch Klarinette und Diskantzither setzt Hiller diese selbstbegründete Tradition nun fort. Ursprung dieser Idee ist vermutlich Marc Chagalls *Hohelied I* von 1960, in der Harfe und Flöte als Symbol von Mann und Frau stehen. Hillers kompositorische Auseinandersetzung mit Chagall ist hinreichend belegt.



Abbildung 39: Marc Chagall, Hohelied I (1960).

Golch (2014) verweist bereits auf die spezifische Rolle der Klarinette im *Rattenfänger von Hameln* im Hinblick auf die non-verbale Funktion des Hauptdarstellers:

„Die Titelfigur [im Rattenfänger von Hameln] ist im Stück eine Rolle ohne Text, sie wird nur mit einer Solo-Klarinette besetzt. Damit wird die Rolle der Klarinette als magisch-bezwingendes und musikalisch beredtes Instrument akzentuiert, welches

³⁵⁴ Hiller: *Schulamit. Lieder und Tänze der Liebe*, Booklet der CD, Wergo, 1996, S. 4. Zitiert nach Reiß (2011:97).

sogar ‚das Geheimnis des Paradieses erzählt‘, wie in der Partitur explizit vermerkt ist.“³⁵⁵

Auch dies stellt ein starkes Argument für die These dar, dass Hiller einer in sich selbst begründeten Traditionslinie folgt und seine Werke mit logischen Rückgriffen aufeinander aufbauen. Ebenso findet sich durch die Bezugnahme auf bei Chagall abgebildete Instrumente und der musikalischen Umsetzung dieser Konstellation ein weiterer Hinweis auf einen intermedialen Kontext.

In diese tranceartig-traumhafte und fast zeitlose Atmosphäre bricht in Ziffer 8 abrupt die Realität. Begleitet von „den Beduinenfrauen nachempfundenen Freudeschreien“³⁵⁶ bricht die Nachricht der Verwandlung von Wasser in Wein. Die erstaunte Aussage der 4. Apostels „Das war Rabbi Jesus, der Sohn des Zimmermanns!“ wird von der leeren Quint d‘-a‘ der 33 Tutti-Bratschen beantwortet, die in der ganzen Szene nur dieses kurze Intervall spielen. Auch hier eröffnet sich eine Parallele zu *Schulamit*, wo die Beziehung der beiden Liebenden in einer Quintbeziehung ausgedrückt wird, erneut wird auch hier das Intervall der Quinte als Beziehungsklang im Sinne Pfrogner verwendet. Hiller nutzt für die Aussage des 4. Apostels genau 12 Töne, was zahlensymbolisch interpretierbar ist, allerdings aber auch genau der Silbenzahl der Aussage entspricht. Maria Magdalenas verwunderter Ausruf „Schon als Kind hat er Vögel aus Lehm geformt und fliegen lassen“ stellt einen Bezug auf eine nur in den Apokryphen zu findende Erzählung dar, die in keinem der kanonisierten Evangelien vorkommt. Maria Magdalenas Motiv fügt sich in den Rahmen der durch die Bratschen vorgegebenen Quinte d‘-a‘, deren Raum es durch die Töne d‘ – es‘ – f‘ – gis‘ – a‘ ausfüllt.

Die allgemeine Begeisterung der Hochzeitsgesellschaft über das Wunder bricht sich in Petrus Bahn: „Tanzt, singt und trinkt!“. Auch dies stellt einen Rückgriff auf *Schulamit* dar, dessen Eröffnungsruf („Erste Initiale“) quasi programmatisch ist:

³⁵⁵ Golch (2014:129).

³⁵⁶ Hiller und Böhm (2010:52).

Wilfried Hiller
* 1941

I Erste Initiale

Abbildung 40: Hiller, Schulamit, S. 1, „Esset, Freunde!“

Mit der nun folgenden Parabel von der Erschaffung des Weinstocks schließt sich ein Teil an, der auf *eine alte jüdische Legende* zurückgreift.

„In der Bibel symbolisiert der Wein die Lebensfreude (Ps 104,15), wie sie vor allem in einem Fest zum Ausdruck kommt. Der Wein lässt Menschen die Herrlichkeit der Schöpfung spüren. Er gehört deshalb zur Feier einer Hochzeit wie zum Ritual des Sabbat und des Pessach. Auch ist er ein wesentliches Element des endzeitlichen Freudenmahles, das in der Bibel verheißen ist (vergl. Jes 25,6)“³⁵⁷

Diese sehr rationale Deutung steht in starkem Gegensatz zum Text der Parabel, die leidenschaftlich und lebhaft-derb von Petrus erzählt wird:

„Als Gott die Welt erschaffen und allerhand Getier, sprach er:
,Wie findet ihr die Welt? Seht einen Fehler ihr?‘ ,Nein!‘
Es zwitscherten die Vögel, die Grillen zirpten laut, es blökten froh die Schafe, ein Kater hat miaut.

³⁵⁷ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Programmheft zur Uraufführung, S. 19.

Doch Gott, der Herr sah alles: Zwei sahn ihn finster an: das feiste Wildschwein war es und auch der Gockelhahn.
 ‚Was fehlt, ist ein Weinstock für einen guten Wein.‘
 ‚Das hat der Teufel dir gesagt!‘ rief Gott der Herr.
 Jedoch er pflanzte einen Weinstock in ein gegrabnes Loch.
 ‚Wer von ihm trinkt und trinken wird, soll krähen wie ein Hahn, soll aussehen wie ein wildes Schwein!‘
 So ward sein Werk getan.“

Die klanglich-opulente Umsetzung ist mehrfach geprägt von Zitaten und musikalischen Querverweisen. Der Schilderung der Vögel folgt eine offensichtliche Anspielung auf Messiaens *Catalogue d'oiseaux*:



Abbildung 41: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 55.



Abbildung 42: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 55/56, Vogelmotiv.

Der in Trunkenheit krähende Hahn kräht dreimal:



Abbildung 43: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns III, S. 59. Trunkener Hahn.

Die im ersten Teil des Bildes noch klassisch-lyrisch klingende Klarinette wandelt sich zum Klezmer-Instrument, dem später noch eine Violine hinzugefügt wird. Hillers Spielanweisung

mit tänzerischer Leichtigkeit stellt einen maximalen Gegensatz zur sinnlichen Schwere des ersten Teiles dar.

Auch in dieser bacchischen Szene finden sich drei eindeutige Rückgriffe auf Hillersche Werke:

1. Im zweiten Bilde des *Augustinus, Discipuli*, tritt ein Bettler auf, der, scheinbar ohne Bezug zum vorhergehenden Geschehen, eine moralische Deutung des eben erlebten schildert. Die Darstellung des Petrus und nachfolgend auch der Apostel im Hochzeitsbild von *Der Sohn des Zimmermanns* folgt deutlich der Darstellung des betrunkenen Bettlers im *Augustinus*. Auch hier vollzieht sich scheinbar ein inhaltlicher Bruch zum ersten Teil, auch hier wird eine moralische Deutung in einem scheinbar unverbindlichen Gewand versteckt.
2. Der sich ab Ziffer 17 entfaltende *wilde Tanz* ist eine Reminiszenz an Hillers 1995 uraufgeführten *Veitstanz für Klarinette und Orchester*, eine weitere Parallele ist Hillers *Chagall-Zyklus für Klarinette und Kammerorchester* (1993).
3. Die Ambiguität von Verführung und Ausschweifung unterstreicht Hiller in *Schulamit* durch die Darstellung von *Schulamits Tanz auf dem Spiegelglas* (Nummer XXX) und der damit verbundenen Einbeziehung der mythischen Figur der Lilith³⁵⁸.

Die orgiastische Atmosphäre des bricht vor Ziffer 20 abrupt ab, drei Schläge des japanischen Buckelgongs stellen einen klanglichen Rückbezug zu der im Prooimion formulierten Frage, wer Jesus von Nazareth eigentlich ist. Maria Magdalena, „immer noch am gleichen Platz wie im zweiten Bild, ist völlig unbeeindruckt von der sie umtanzenden Hochzeitsgesellschaft“³⁵⁹ und gibt ein mögliches Resümee der Szene: „Keiner ist, der deinen Namen noch anruft, der sich aufrafft, dich festzuhalten... Jetzt aber, Du, Du bist unser Vater! Wir sind der Ton, du bist unser Bildner, allesamt sind wir Tat deiner Hände.“

Damit hat sich die Beziehung Maria Magdalenas zu Jesus von Nazareth gewandelt: was als erotische Andeutung begann, hat sich zum Glaubenszeugnis gewandelt. Wie zur Illustrierung dieser Wandlung schreibt Hiller den sechzehntaktigen Abspann der Szene: Diskantzither und Klarinette spielen das im Eingangsteil vorgestellte Duett rückwärts.³⁶⁰

³⁵⁸ Vgl. Reiß (2011:104).

³⁵⁹ Partitur, S. 68.

³⁶⁰ Dadurch entsteht ein am Wendepunkt durch eine musikalische Handlung unterbrochenes Palindrom.

4.2.6 (IV) Das Gebet

Vier freischwingende, von Röhrenglocken gespielten Töne e'-g'-d'-e' eröffnen die Szene. Wie in der Eingangsszene erzeugt die vorgeschriebene Positionierung der Instrumente im Kirchenraum ein den Zuhörer von Osten, Süden, Westen und Norden umkreisendes Klangbild, das ihn sinnbildlich aus allen vier Himmelsrichtungen erreicht. Die im ersten Bild eingesetzten javanischen Buckelgongs werden nun durch Röhrenglocken ersetzt: der Hörer erkennt die Parallele in der Struktur, die Klanglichkeit aber ist neu und verfremdet. Aus dem Beginn entwickelt sich eine 21taktige Einleitung, deren Struktur (3x7) an der Ost-Glocke ableitbar ist. Diese startet jeweils auf e' und erreicht am Ende der Phrase wiederum ein e. Alles entwickelt sich aus dem Ton e und kehrt wieder zu ihm zurück, im letzten Takt vor Ziffer 2 wird die Szene durch ein neunmaliges Anrufen auf e'' besonders intensiviert, welche eine dominantische Überleitung zum a des folgenden Chorsatzes bildet.

Der Text des *Vater Unser* ist in der Bibel in Matthäus (6, 9-13) und Lukas (11,2-4) überliefert, wobei die Fassung von Matthäus der im heutigen liturgischen Gebrauch verwendeten näher ist. Matthäus verortet sie, anders als Lukas, als Teil der Bergpredigt, Hiller und Böhm verweisen darauf, dass eine solche Szene ursprünglich in Böhms Libretto geplant war, vom Komponisten aber bis auf das Kerngebet reduziert wurde. In Anlehnung an die in Septuaginta und Vulgata gebräuchliche Unterscheidung von „Himmel“ als Singular und Plural heißt es zu Beginn des Textes „in den Himmeln“.

Unser Vater in den Himmeln!
 Dein Name werde geheiligt!
 Dein Reich komme! Dein Wille geschehe wie im Himmel so auch auf der Erde.
 Unser Brot für morgen gib und heute.
 Gib, gib, gib, gib, und vergib, vergib, vergib,
 wie auch wir vergeben haben unseren Schuldern,
 und bringe uns nicht in Versuchung, sondern bewahre uns vor dem Bösen.
 Amen, Amen, Amen!

Der Chorsatz ist homophon schreitend und nicht taktiert, eine Binnenrhythmik und Binnenphrasierung, die eng am sprachlichen Duktus angelehnt ist, ist gleichwohl spürbar. Der Text ist überwiegend syllabisch-homophon gegliedert, einzelne Melismen heben die Worte „Himmeln“, „Name“, „Reich“ und „Brot“ hervor. Überraschend und schwer zu deuten ist das Hinzufügen von drei Ausrufezeichen in den ersten drei Verszeilen, ebenso die Wiederholungen von „gib“, „vergib“ und „Amen“. Naheliegend ist eine zahlensymbolische Deutung,

unabhängig davon steigert es jedoch den emotionalen Gehalt und die dramaturgische Eindringlichkeit des Gebets. Die aufsteigende Kleinterzlinie von „Unser Vater“ erinnert an die gregorianische Eröffnung des benediktinischen Stundengebets, die, im Gegensatz zur sonntäglichen Form, in einem weniger feierlichen Ton steht und das Initium des Rezitationstones bildet. Dieser Beobachtung entspricht die durch die Reduktion des Satzes auf eine a-cappella-Form mit begleitenden Röhrenglocken entstehende Verdichtung, die allein auf den Text ausgerichtet ist.

Hillers Chiffre einer Quinte als „Beziehungsklang“ begegnet dem Hörer bereits bei dem ersten Wort „Vater“, das von den Röhrenglocken mit einer Quint begleitet wird. In Ziffer 2-3 entwickelt sich der Satz harmonisch von a-moll über G-Dur, h-moll, G-Dur hin zu einem h-cis-Akkord, in Ziffer 3-4 dann von d-moll zurück nach G-Dur. Analog zur Idee der Quintbeziehung steht einem viermaligen „Gib“ in a-moll ein dreimaliges „Vergib“ in e gegenüber, die daraus resultierende Vergebung der „Schuldner“ erfolgt durch eine Kadenz G-Dur / As-Dur. Auf einem e begründet entsteht ein F-Dur Akkord bei „und bringe uns nicht in Versuchung“, das „Böse“ entsteht aus einer verminderten Quint. Dramatisch aufgeladen wird das Gebet durch die Wiederkehr zweier javanesischer Buckelgongs in c und e, die Große Trommel strukturiert dies mit einem *fff* Wirbel: „Der Versucher schlägt auf das Semanterion und gibt Judas den Holzschlägel“.³⁶¹ Hiller markiert musikdramaturgisch den Moment, in dem das Böse in Judas hineinfährt. Die abschließende, dreimalige Amen-Anrufung wird dadurch zur Klimax der Szene: die erste entsteht aus einem e'-Einklang und führt zum Sekundklang e'-f'; die zweite entsteht aus d'-Einklang und führt zum Sekundklang f'-g'; die dritte entsteht aus dem e'-Einklang und führt nach C-Dur. Die Szene endet mit Judas, der den Buchstaben „P“ auf dem Semanterion spielt, die Szene bildet damit die musikdramaturgische Brücke zum nächsten Satz. Der Einsatz der Röhrenglocken verstärkt die Rolle des Satzes als Mittelpunkt des Werkes, die ihm schon durch die numerische Anordnung in neun Bilder zu eigen ist. Glockeninstrumente kommen im *Sohn des Zimmermanns* nur in den Sätzen 1, 4 und 7 vor. Während die Struktur der Einleitungen jeweils gleich bleibt und das Publikum aus allen Himmelsrichtungen bespielt, entwickelt sich der Klang sukzessiv von javanischen Buckelgongs (*Prooimion*) zu Röhrenglocken (*Das Gebet*) hin zu Kirchenglocken (*Epitaph*). Ein interessanter Aspekt ist, dass auch das Semanterion in monastischen Gemeinschaften die Funktion der Glocke übernimmt, und durch rhythmische Zeichengebung Nachrichten übermittelt. Wir haben es also im *Sohn des*

³⁶¹ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 74.

Zimmermanns letztlich mit vier Formen von Glocken zu tun, von denen eine, die hölzerne, gezielt dem Bösen zugewiesen wird.

Eine von Judas auf dem Semanterion geschlagener viertöniger Rhythmus stellt den Buchstaben „P“ des Morsealphabets dar. Er bildet die Überleitung zum folgenden Satz.

4.2.7 (V) Nach dem Abschiedsmahl

„²¹ Nach diesen Worten wurde Jesus im Geiste erschüttert und bezeugte: Amen, amen, ich sage euch: Einer von euch wird mich ausliefern. ²² Die Jünger blickten sich ratlos an, weil sie nicht wussten, wen er meinte. ²³ Einer von den Jüngern lag an der Seite Jesu; es war der, den Jesus liebte. ²⁴ Simon Petrus nickte ihm zu, er solle fragen, von wem Jesus spreche. ²⁵ Da lehnte sich dieser zurück an die Brust Jesu und fragte ihn: Herr, wer ist es? ²⁶ Jesus antwortete: Der ist es, dem ich den Bissen Brot, den ich eintauche, geben werde. Dann tauchte er das Brot ein, nahm es und gab es Judas, dem Sohn des Simon Iskariot. ²⁷ Als Judas den Bissen Brot genommen hatte, fuhr der Satan in ihn. Jesus sagte zu ihm: Was du tun willst, das tue bald! ²⁸ Aber keiner der Anwesenden verstand, warum er ihm das sagte. ²⁹ Weil Judas die Kasse hatte, meinten einige, Jesus wolle ihm sagen: Kaufe, was wir zum Fest brauchen! oder Jesus trage ihm auf, den Armen etwas zu geben. ³⁰ Als Judas den Bissen Brot genommen hatte, ging er sofort hinaus. Es war aber Nacht. ³¹ Als Judas hinausgegangen war, sagte Jesus: Jetzt ist der Menschensohn verherrlicht und Gott ist in ihm verherrlicht.“³⁶²

Das sechste Bild von *Der Sohn des Zimmermanns* bietet eine gute Gelegenheit, zu untersuchen, wie der Komponist Einflüsse aus bildender Kunst integrativ in Klang zu fassen vermag. Bereits Reiß (2012b) hat auf Hillers Wunsch hingewiesen, so zu komponieren wie Chagall³⁶³. Neben einer tiefliegenden Faszination für die „Kraft der Farben“ und der „formalen Komplexität“ sei dies, so Reiß, auch in einem durch zahlreiche biographische und künstlerische Übereinstimmungen begründeten Gefühl innerer Verbundenheit mit dem Maler begründet³⁶⁴:

³⁶² Johannes 13, 21-31 Bibel, Einheitsübersetzung.

³⁶³ Hiller, vgl. hierzu Reiß (2012:19).

³⁶⁴ Hillers Vater war 1944 in der Nähe von Witebsk gefallen, dem Geburtsort Chagalls. Vgl. hier auch Reiß (2012:19).

„Am Beispiel des Lebens- und Werkkontexts von Marc Chagall diskutiert Hiller seine eigene Position als Künstler“.³⁶⁵

Reiß‘ (2012b) Vermutung muss hier weitergedacht werden, denn die von ihm am Beispiel Chagalls herausgearbeiteten Aspekte betreffen Hillers Faszination für bildende Kunst im Allgemeinen und sind nicht allein mit biografischer Nähe zu erklären. Beziehungen zu außerästhetischen Bezugssystemen bilden einen wesentlichen, gar konstituierenden Teil des Kompositionsstil Hillers, weil er Einflüsse aus Kunst, Literatur, Theologie und Rhetorik integrativ in Form und Klang zu fassen vermag. Danuser (2010) beschreibt dies, wie mehrfach erwähnt, als extratextuellen Kontext, der in einer kulturellen Relation zum zu untersuchenden Musikwerk steht.

Ein Beispiel dafür bietet sich im sechsten Bild des *Sohn des Zimmermanns* mit dessen Bezug zum „Heilig-Blut-Retabel“ der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, das zwischen 1501 und 1505 von dem Würzburger Bildhauer Tilman Riemenschneider geschaffen wurde. Zwischen dem Einzug Jesu in Jerusalem (rechter Flügel) und der Ölbergsszenen (linker Flügel) bildet die Abendmahlsszene das Mittelstück des Altars. Entgegen einer ersten Annahme ist die zentrale Figur des Retabels nicht Jesus, sondern Judas, beide Figuren weisen jedoch eine gewisse Ähnlichkeit in den Gesichtszügen auf. Die Figur des Judas sticht aus dem Bild in mehrfacher Hinsicht heraus: Als einzige Figur kann sie aus dem Bild herausgenommen werden, was den Blick auf den Apostel Johannes öffnet, der seinen Kopf auf seine Arme gebettet hat und schläft. Dies ermöglicht die Einordnung der Szene als Verweis auf Joh 13, 21-31, da der zur Seite Jesu liegende Johannes hier explizit erwähnt wird. Die Herausnahme des Judas geschah traditionell am Aschermittwoch eines Jahres, die Figur wird danach erst an Ostern wieder eingesetzt³⁶⁶. Um dies technisch zu ermöglichen, muss die Figur „aus einem anderen Holz geschnitzt“ sein als der Rest des Retabels: eine Verbildlichung der gleichlautenden idiomatischen Redewendung im Deutschen, die damit eine charakterliche Andersartigkeit bezeichnet. Der an der hinteren Rückwand durchbrochene Schrein und Riemenschneiders besonders geschickte Reliefausarbeitung des Retabels erzeugen eine besondere, bis dahin nicht erlebte Lichtdramaturgie. Die Szene wirkt dadurch lebendig und dynamisch.

³⁶⁵ Reiß (2012:20).

³⁶⁶ Diese Tradition wird heute aufgrund der Gefahr einer möglichen Beschädigung des Altars nicht mehr fortgeführt.

Besonders die Anordnung der Figuren im Altarbild ist außergewöhnlich. Verbindet man die Köpfe der anwesenden Personen mit einer imaginären Linie ergibt sich die Form einer liegenden Acht, die in der Mathematik das Symbol des Unendlichen bezeichnet. Im Zentrum dieser Acht steht Judas, dem von Jesus gerade der Bissen Brot gereicht wird. Den Beutel mit den 30 Silberlingen in der Hand ist er bereits im Aufbruch begriffen, seine rechte Hand hält sein Gewand. Als einziger in der ersten Reihe des Bildes ist er stehend dargestellt. Ein näheres Hinschauen offenbart, dass für ihn überhaupt kein Sitzplatz am Tisch vorhanden ist: er gehört damit sinnbildlich bereits nicht mehr dazu.



Abbildung 44: Tilman Riemenschneider: Heilig-Blut-Altar, Rothenburg o.d.T. (1500-1505).

Hiller nimmt in der Ausgestaltung der Abendmahlsszene mehrfach musikalisch Bezug auf Riemenschneiders Retabel. Interessant ist zunächst der Gebrauch des Seimanterions (Holzglocke)³⁶⁷. Judas übernimmt in der vorhergehenden Szene Holzschlegel und Seimanterion, welche ihm vom Versucher übergeben werden. Die rhythmische Figur entspricht dem Anfang des lateinischen Pater Noster, wobei nur die ersten 11 Buchstaben vertont sind, das einleitende P ist, wie geschildert, bereits am Schluss der vorhergehenden Szene vertont.

³⁶⁷ Die Partitur des *Der Sohn des Zimmermanns* nennt das Instrument konsequent Seimanterion, nicht Semanterion. Dieser Schreibweise wird somit entsprochen.

Judas gehört somit bereits zu Beginn der Szene nicht mehr dazu, er hat daher in Entsprechung zum Retabel auch musikalisch *keinen Sitzplatz*.

Die einleitende Szene kann als Dialog zwischen Jesus (dargestellt durch den Klang der Viola d'amore) und Judas (auf dem Seimanterion morsent) verstanden werden. Beide sprechen zwar, allerdings nicht miteinander. Auch hierfür gibt es eine Entsprechung in Riemenschneiders Retabel: Die Körpersprache Jesu weist ihn als Agierenden, Kommunizierenden aus. Judas ist dagegen in einer bereits entrückten, defensiven Haltung dargestellt.

V. Nach dem Abschiedsmahl

1. rätselfhaft, sehr frei

2. pizz.

3. mf

4. pizz.

5. mf

7. mf

8. mf

Via d'amore

Seimanterion

Beziehung

holz glocke

kreuz

A

T E R N

O B

Abbildung 45: Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns* V, S. 76.

Aus einem einleitenden Motiv as-b entwickelt Hiller zunächst durch die Hinzufügung der verminderten Quint e-b ein Viertonmotiv (as'-b'-e'-b'). Wie zuvor im Werk nutzt Hiller auch hier die verminderte Quinte als Symbol einer gestörten Beziehung. Die Struktur der Viola d'amore Stelle ist achteilig und entspricht Riemenschneiders liegender Acht. Anfangs- und Endmotiv sind identisch und bilden einen Rahmen um die Rede Jesu. Ein viermaliges Quintklang-Arpeggio in d gibt der Rede Jesu (Viola d'amore) Struktur. Dem Arpeggio sind jeweils vier Seufzermotive (g-f; as-ges; a-g; fis-e) vorangestellt, was die Rede emotional auflädt. Vier von der Quinte fallende Dreiklangbrechungen in es-moll – f-moll – F-Dur – es-

moll geben einen harmonischen Bezug. Am Beginn des sechsten Abschnitts der Rede liegt, proportional gesehen, in etwa der Goldene Schnitt. Sieben Achtelpausen gliedern die Rede Jesu, die Anlehnung im jüdischen und christlichen Glauben sind mannigfaltig³⁶⁸. Hillers musikalisches Material besteht aus 11 Tönen, wobei fis und ges als enharmonische Verwechslung einfach gezählt sind. Einzig fehlender Ton ist cis/des.

Obwohl die „Rede“ Jesu, repräsentiert durch den Klang der Viola d’amore, nicht textiert ist, kann man aus ihr einen Sinn herleiten. In unserem konkreten Fall muss der Hörer dabei zwischen dem *Charakter* (emotio) der Rede und deren *Inhalt* (ratio) unterscheiden. Während sich der *Charakter* der Rede Jesu sich dem Hörer durch die emotionale, klagende Faktur assoziativ eröffnet, erschließt sich *Inhalt* erst beim Lesen der Partitur unter Berücksichtigung der durch Zahlensymbolik geprägten Struktur. Dies bestätigt erneut Messmers (2014) Vermutung, die den „Bereich des Nichthörbaren“ als ein prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik ausmacht. Die Gleichzeitigkeit der verwendeten Zahlensymbolik ergibt durch den Verweis auf die Sieben (als Symbol des altjüdischen Sühneopfers), der Darstellung der Acht (als Entsprechung zur liegenden Acht in Riemenschneiders Retabel) und der Verwendung der Elf (als Symbol für den Ausschluss Judas‘ aus dem Kreis der zwölf Apostel) ein rational schlüssiges Bild der Situation. Hiller erzeugt hier, was Iser (1976) als *Appellstruktur durch Konkretisierungsangebote* bezeichnet, konkretisieren muss der Hörer die hier zu findenden *semantischen Lücken*.

Für die zahlensymbolische Verwendung der Elf im Kontext der Abendmahlszene gibt es eine bekannte Entsprechung in Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion*: Der Ankündigung Jesu in der dortigen Abendmahlszene, dass er verraten werde („Wahrlich ich sage Euch: Einer unter Euch wird mich verraten“) folgt der vierstimmige Chorus der Jünger mit der Frage „Herr, bin ich’s“. Bach führt das damit verbundene Motiv elfmal imitatorisch durch und unterstreicht so das Ausgeschlossenensein Judas‘ aus dem Kreis der Apostel. Dass Hiller dieses Beispiel kennt, kann angenommen werden, möglicherweise nimmt er hier auch darauf Bezug.

Hillers Einleitung ist auch noch unter einem anderen Aspekt wesentlich. Der Komponist folgt damit einem bereits erwähnten Schema, in der Einleitung bereits den Kern der Handlung musikalisch verdichtet vorwegzunehmen und auszudeuten. Im *Augustinus* ist dies vor allem in

³⁶⁸ Eine Aufzählung würde den Rahmen hier sprengen. Naheliegende Deutungen sind jedoch der Bezug zum altjüdischen Sühneopfer und seiner siebenmaligen Blutbesprengung; die Pflicht der jüdischen Priester zum siebenfachen Füllopfer; die Worte Jahwes, die im 12. Psalm als wie siebenfach geläutertes Silber beschrieben sind; und letztlich, die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz.

der Monnica-Szene³⁶⁹ zu beobachten: Wie ein wissenschaftlicher Abstract summiert Hiller bereits zu Beginn eines Satzes das Wesentliche, um es dann im Folgenden zu elaborieren.

Um diese Elaboration im Fall der Abendmahlszene zu verdeutlichen, möchte ich diese nun einer Gliederung unterziehen:

Anfang	„Dialog“ Jesus mit Judas	Dialog Viola d’amore mit Seimantierion
1	Meditation der Apostel „Das ist mein Leib“	Anschlagen einer Klangschaale (Kin), verbunden mit dem buddistisch anmutenden „Om“ (offener b-Quintklang zu d-Quintklang) Kontrabaßhackbrett spielt 12 Töne aufwärts, Bezugnahme auf Reflexion der Apostel Am Ende Einsatz Violen auf d ⁴ / Überleitung zu Ziffer 3 Vergleich zu Augustinus (Soliloquium)
3	Gethsemane Musik I (nur ein Takt)	Obere Violen statisch d ⁴ Violen 1-18, Celesta + 2 Buckelgongs, Schlitztrommel II+III obwohl nicht taktiert, ist ein 12/8 Takt spürbar
	Meditation der Apostel „Das ist mein Blut“	Obere Violen statisch d ⁴ Schlitz-Trommel II+III
4	Gethsemane Musik II (drei Takte)	Obere Violen statisch d ⁴ Violen 1-30, Celesta + 2 Buckelgongs, Schlitztrommel II+III 12/8 Takt
	Meditation der Apostel „Der letzte Becher“	Obere Violen statisch d ⁴ Schlitz-Trommel I+II+III Quintklang OM + Kb-Hackbrett D-Dur als Strukturierung
5	Gethsemane Musik III (zwei Takte)	Obere Violen statisch d ⁴ Violen 1-18, Celesta + 2 Buckelgongs, Schlitz-Trommel I+II+III 12/8 Takt
	Meditation der Apostel „Er gesteht sein Scheitern ein“	Obere Violen statisch d ⁴ Schlitz-Trommel I+II+III Harfen kommen dazu: Quintklänge auf des/b/c/a
6	Gethsemane Musik IV (neun Takte)	Obere Violen statisch d ⁴ Violen 1-24, Celesta + 2 Buckelgongs, Schlitz-Trommel I+II+III 12/8 Takt
7	Meditation der Apostel „Nie wollte ich mir von ihm die Füße waschen lassen“	Obere Violen statisch d ⁴ Schlitz-Trommel I+II+III Motiv der Schlitz-Trommel I wird durch einen Vorschlag zur 2. Note ergänzt.

³⁶⁹ Vgl. Kapitel 4.1.6.

8	Gethsemane Musik V „Judas verlässt, vom Versucher geführt, entschlossen die Szene“	Die Gethsemane-Musik ändert sich abrupt: Viola d'Amore spielt 24 Mal „sehr schnell und aggressiv“ ein motorisches 7/8 Motiv. Musikalische Zuspitzung der Szene, Schlitztrommeln brechen erst abrupt ab und enden dann im <i>sff</i>
9	„Epilog“	„wie ein schöner, ferner Traum“ Violon 1-33, Melodie in 11-12 & 16-17 Einwürfe ohne Akzente bilden chromatische Linie cis-c-h-a-is Anschlagen einer Klangschale (Kin), verbunden mit dem buddistisch anmutenden „Om“ (offener b-Quintklang zu d-Quintklang) Kontrabaßhackbrett spielt 12 Töne aufwärts Ende der Meditation.

Tabelle 11: Struktur Abendmahlsszene.

Die sich entfaltende Szene hat dramaturgisch eine Doppelstruktur: Die mit *Gethsemane-Musik* überschriebenen Teile deuten das Ringen Jesu im gleichnamigen Garten an, dabei weist die strukturelle Gliederung enge Bezüge auf die in fünf Sprechakte gegliederte biblische Szene nach Matthäus auf:

Gethsemane-Musik I: „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibt hier und wacht mit mir!“ (Mt 26,38).

Gethsemane-Musik II: Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!“ (Mt 26,39).

Gethsemane-Musik III: „Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachtet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallt! Der Geist ist willig; aber das Fleisch ist schwach.“ (Mt 26, 40-41).

Gethsemane-Musik IV: „Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch an mir vorübergehe, ohne dass ich ihn trinke, so geschehe dein Wille!“ (Mt 26, 42).

Gethsemane-Musik V: „Ach, wollt ihr weiter schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist da, dass der Menschensohn in die Hände der Sünder überantwortet wird. Steht auf, lasst uns gehen! Siehe, er ist da, der mich verrät.“ (Mt 26, 45-46).

Auch wenn es in der Musik keine motivischen Anhaltspunkte für die musikalische Ausdeutung dieser Textvorlage gibt, stimmt die Struktur exakt überein. Erneut können wir also davon ausgehen, dass Hiller die Gethsemaneszene aus Bachs Vertonung der Matthäuspassion gut

kannte. Die Szene ist nur in der Musik präsent und dient der Gliederung der Meditation der Apostel. Diese ist von der Reflexion über das beim Abendmahl Erlebte geprägt:

„Die Szene beginnt nachdem Jesus das Mahl bereits verlassen und sich allein in den Garten Gethsemane zurückgezogen hat, um dort mit seinem Vater im Himmel allein zu rechten und zu beten. Die Apostel lümmeln mit leeren Bechern in völliger Ratlosigkeit und Verzweiflung herum; die Worte Jesu haben sie total verwirrt und verunsichert.“³⁷⁰

Bei der Ausgestaltung der Szene greift Hiller auf eine bereits im fünften Satz des *Augustinus* verwandte Struktur zurück, in der auf ein wesentlicher, in der Handlung aber nicht dargestellter Inhalt durch das Mittel der Rückschau betrachtet wird. Den spielenden Sohn des Augustinus (*Adeodatus*) beobachtend, entfaltet sich zwischen den in der Szene besetzten Voces (*Philosophi*) ein Dialog darüber, ob der Mensch zu wahren Glück und zum Erkennen der Wahrheit befähigt sei. Das Dialogprinzip der Diskussion wird durch einen Aufführungshinweis³⁷¹ besonders hervorgehoben. Hillers Struktur folgt hier den wesentlichen Prinzipien Platons, dessen Darstellung fiktiver Diskurse eine bevorzugte Form seiner Wissensvermittlung sind. Die Form des Dialogs wird damit zum lebendigen Prozess der Erkenntnisgewinnung. Platon ist bei seinen Dialogen nicht selbst anwesend und bezieht somit auch nicht Stellung - als Autor der Diskurse gibt er jedoch Verständnishilfen, die Urteilsbildung geschieht dann durch den Rezipienten. Während das zentrale Element der theologischen Betrachtung im *Augustinus* die augustinische Lehre ist, ist diese im *Sohn des Zimmermanns* eigentlich das Abendmahl, da es aus christlicher Sicht das zentrale Element in der Feier des Gedächtnisses Jesu darstellt. Hiller hat diese Gewichtung in der Struktur seines Werkes jedoch bereits zu Gunsten der Gebetsszene verschoben, seine Haltung in dieser Frage ist damit nicht klar. Durch das Mittel der Introspektion bleibt die Interpretation dieser wesentlichen Stelle des Glaubens jedoch offen für Abwägung und Aussprache im Sinne eines platonischen Diskurses. Musikalisch geschieht dies durch die syllabisch, ruhige Rede der Apostel, meist unter Verwendung von gelegentlich durch Terzabweichungen aufgelockerten Rezitationstönen, welches die Atmosphäre einer akademischen Diskussion erzeugt. Eine die Dramaturgie

³⁷⁰ *Der Sohn des Zimmermanns*, Textbuch zur Uraufführung, S. 21.

³⁷¹ „Jeder Philosoph sollte auf einem Podest links und rechts von den Zuschauern stehen.“ Textbuch zur Uraufführung, S. 27.

prägende musikalische Idee ist das durchgehende Sechzehntel+Achtelmotiv der Schlitz-Trommeln, das authentisch, triolisch und quintolisch verwandt wird:

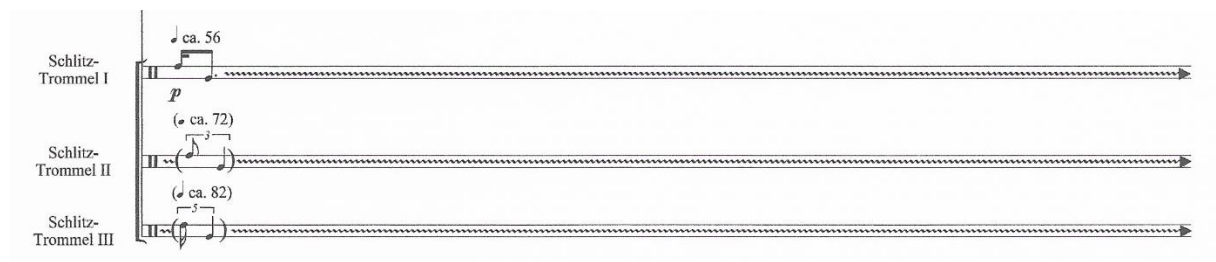


Abbildung 46: Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, S. 80, Schlitztrommel-Motive.

Während die rhythmische Struktur gleichbleibt, ändert sich die Tempobezeichnung des jeweiligen Instrumentes (z.B. ST1 = 56; ST2 = 72; ST3 = 82). Anschlagpunkte für die Instrumente sind mit „Hoch/Tief“ angegeben, was die Terzabweichungen in den Rezitationstönen der Apostel imitiert. Dadurch und durch die unterschiedlichen Tempi entsteht ein dynamisches Klangpattern, das einem Herzschlag gleicht, die Atmosphäre gewissermaßen einfriert und die Zeit scheinbar stillstehen lässt. Auch die Regieanweisung der Partitur spricht regelmäßig vom „Einfrieren“ der Szene³⁷², ebenso erwähnt Hiller in der Partitur den Begriff des Herzschlags als Zeitmaß.³⁷³ Die Idee dieses von Hiller als *Herzschlagrhythmus* bezeichneten Ostinatos entwickelte der Komponist bereits 1973 in seinem mit Elisabet Woska konzipierten Werk *An diesem heutigen Tage*, wo er den Herzschlag der zum Tode verurteilten Protagonistin des Werkes hörbar macht. Auch hier ist die Ähnlichkeit mit der bei Reiß beschriebenen Webstuhl-Szene aus *Der Goggori*³⁷⁴ erkennbar. Hiller nutzt also ähnliche Kompositionsstrukturen, um emotional vergleichbare Strukturen darzustellen.

Hillers komplexe Vielschichtigkeit offenbart eine kompositorisch weitangelegte Auseinandersetzung mit dem Sujet. Auch hier finden sich Belege, dass Hiller eine Traditionslinie aus sich selbst begründet und bestimmte Chiffren (z.B. die *Herzschlagrhythmik*) werkübergreifend Gültigkeit besitzen.

Pfrogner (1976) weist darauf hin, dass sich Schütz, Bach und Wagner des Kleinterzelementes bedienen, „sei es als Intervall oder als Tonstufe, wenn von ‚Kelch des Blutes‘ die Rede ist“³⁷⁵.

³⁷² Vgl. Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 77/84/89.

³⁷³ „Die Pausen dürfen nicht zu kurz sein, sie sollen mindestens für zwei oder drei Herzschläge Raum lassen.“ Vgl. Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 77.

³⁷⁴ Vgl. Reiß (2011:121).

³⁷⁵ Pfrogner (1976:568).

Hiller reiht sich in diese Tradition ein, sowohl die Textstelle „Das ist mein Leib“ wie auch „Das ist mein Blut“ umspielen mit a-fis die kleine Terz. Auch wenn man sich Pfrogner's Auffassung nicht anschließen mag: sein prägender Einfluss auf Hiller ist hinreichend und nicht zuletzt durch diesen selbst belegt.

4.2.8 (VI) Im Palast

Die sechste Szene spielt im Palast des Pontius Pilatus. Dieser findet sich in einer schier ausweglosen Situation und muss sich dazu durchringen, gegen sein Gewissen Jesus zur Kreuzigung zu verurteilen. Vor dem Palast tobt eine Menschenmenge und fordert die Kreuzigung Jesu. Die Hauptperson der Szene sitzt an einem Tisch und hat einen römischen Gesetzeskodex vor sich liegen. Diesem fühlt er sich verpflichtet: „Lex postulat: Fiat justitia.“³⁷⁶ In die Handlung eingebunden sind „Stimmen“ (*voces coelestis* und *voces mundanae*), die die Handlung kommentieren. Beide Stimmgruppen wirken aus dem Hintergrund, sie sind nicht in die Szene eingebunden. Das tonale Zentrum des Satzes ist G.

Pilatus ist als dramatischer Tenor besetzt, was die verzweifelte Situation, in der er sich befindet, klanglich besonders verdeutlicht. Jesus erscheint zunächst als Quintakkord der Bratschen e'-h'-e'', beim zweiten Mal als B-Dur Akkord d - b' - f'. Der Klang ist kurz und statisch, obwohl er nicht agiert, scheint er aber in seiner Präsenz auf Pilatus zu wirken. Diese Wirkung kommentieren, wie der Chor einer griechischen Tragödie, sogenannte *Voces Coelestis* („Seine Stimme erfüllt das Schweigen. Seine Worte erhellen die Nacht.“).

Die vor dem Palast tobende Menge ist durch einen Männersprechchor dargestellt. Ab Ziffer 2 beginnende *Improvisationen* gliedern den Satz in drei Teile. Der Männerchor klopft „nervös, unheilbringend“ auf verschiedene Anschlagflächen zweier Steine, was einen fremdartigen Klang erzeugt. Das Klopfen ist approximativ notiert, die Ausführung soll in Anlehnung an die Notierung frei erfolgen. Die so entstehende Aleatorik (die einzige im ganzen Werk) kann als Kommentar zur Beliebigkeit der hier folgenden Rechtsprechung durch Pilatus gedeutet werden. Ein ostinater Sprechgesang, ausschließlich geprägt durch Achtel und Sechzehntel, setzt ein, der die Szene nach und nach intensiviert. In das unheilvolle Klopfen und Sprechen mischen sich einzelne Stimmen: während die *Voces mundanae* versuchen, Pilatus ins Gewissen zu reden („Welche Notwendigkeit zwingt Dich? „Nur das Gesetz gebietet Dir! „Jesus ist unschuldig!“) treten aus dem Männer-Ostinato einzelne Stimmen hervor, um Pilatus zum Handeln aufzufordern („Er will der neue König Israels sein. Laß ihn kreuzigen!“; „Er will den Tempel

³⁷⁶ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns* VI, S. 95.

einreißen und in drei Tagen wieder aufbauen. Laß ihn kreuzigen!“). In Ziffer 3 erscheint Jesus, repräsentiert im Klang der Bratschen, ein weiteres Mal (e-moll, d-moll mit verdoppelter Terz). Die Szene steigert sich in Tempo, Dynamik und Intensität und kulminiert im Schuldspruch des Pilatus („Der Jude sei verdammt!“), welchen die vier großen Trommeln mit erdbebengleichen *sf*-Wirbeln kommentieren. In den Klagegesang der Voces Coelestes erklingt Pilatus’ „Ecce homo!“.

An der Palastszene zeigt sich, wie sprachlich gleichzeitig ablaufende Parallelhandlungen von Hiller strukturiert und transparent geführt werden können. Sie ist gleichzeitig ein Beispiel, wie ein infratextueller Kontext im Sinne einer hermeneutischen Relation bei Hiller konzipiert ist:

a) Pilatus und Jesus

Als Ausdruck seiner Gesetzestreue und -beflissenheit spricht Pilatus bis zum Höhepunkt der Szene ausschließlich Latein, seine Rede ist ein Monolog, den Hiller deklamatorisch vertont. Die Verdammung Jesu geschieht jedoch auf Deutsch („Der Jude sei verdammt!“), Pilatus entäußert sich hier seiner Muttersprache und damit auch dem Fundament der Gesetzestreue: er spricht wissentlich ein ungerechtes Urteil. Obwohl Jesus bis Ziffer 4 als Klang der Violen präsent ist, entsteht zwischen beiden keine Interaktion. Der Klang der Violen verschwindet zunächst ab Ziffer 4. Dies ist der Moment, in dem Pilatus seine Entscheidung innerlich gefällt hat („Crucifigatur! Crucifigatur“), danach dient der Monolog nicht mehr dem inneren Ringen, sondern nur noch der Selbstrechtfertigung. Beim erneuten Eintreten kommentieren sie die Szene durch das auftretende Intervall h'-fis“, welches sich zum Dreiklang h'-fis“-gis“ weiterentwickelt. Pilatus ist an dieser Stelle kurz vor dem Zusammenbruch („Cogit, cogit, cogit! Omnia me cogunt!“ – Es zwingt mich, alles zwingt mich!). Durch das Auftreten Jesu wird dieser Ausdruck in überraschender Weise unterstrichen, denn alle, im Sinne des Wortes wirklich alle Umstände zwingen ihn, wenn man sein Urteil als Teil des Heilsgeschehens versteht.

Hier findet sich eine erneute Parallele zu Hillers *Schulamit*, die auf das anthroposophisch interpretierte Tonalitätsverständnis Pfrogners zurückgeht: Hiller versteht den ersten Teil der Obertonreihe, die Oktav, als die „Bestätigung des ich“, den nächsten, die Quinte ist das „Du“, dann kommt, nach Pfrogner, das „Kind“, die Terz. Hiller bezeichnet die Quinte daher konsequent als „Beziehungsklang“ und nutzt dies als musikalische Chiffre. So naiv dies zunächst erscheint: Hiller verwendet diese Deutung konsequent in vielen Werken und über viele Jahrzehnte. In *Schulamit* ist die Quinte h-fis das Symbol der reinen Liebe: „So lockt

Schulamit den Geliebten mit einer Melodie, die um das fis der Quinte spielt [...]“³⁷⁷ Dieses für Hiller so prominente, wenn man so will, *Leitmotiv* erscheint an einer Stelle, in der Pilatus quasi göttliche Absolution erteilt wird und sein Handeln in Beziehung zu Jesus gestellt wird: „Culpa caret, qui prohibere non potest.“ – Keine Schuld hat, der nicht verhindern kann.

b) Männerchor

Der in vielen Passionen artifiziell auskomponierte Turba-Chor der Kreuzigungsforderung wird bei Hiller auf das zurückgeführt, was es eigentlich ist: der Forderung eines Mobs zum Töten. Um dies auszudrücken wird dem Männerchor jede Form der Klanglichkeit oder Ästhetik genommen. Der ab Ziffer 3 beginnende Sprechgesang „Kreuzige ihn“ ist in 3/8; 5/16; 3/16; 2/8; und 4/8 -Takten notiert. Pulsgefühl, Phrasen oder Periodenbildungen entstehen nicht, was die Aufführung ungemein erschwert. Pilatus entäußert sich seines legislativen Fundaments, der Ausdruck hierfür ist die Aufgabe seiner Muttersprache. Der Männerchor entäußert sich seiner Menschlichkeit, ihm wird alles genommen, was Musik letztlich ausmacht: Klang, Form, Motiv, Periode und Puls. Individuelle Grausamkeit (einzelne Stimmen treten hervor) und kollektive Grausamkeit (Motorik der Kreuzigung) stehen für Entfremdung. Als zusätzliche Verfremdung wählt Hiller das improvisierte Zusammenschlagen zweier Steine. Auch hier findet sich eine Parallele im Oeuvre Hillers: in der Figur des Eduard (Mörike), der zu Beginn des Bühnenwerkes *Eduard auf dem Seil* in einer Kirchenruine Steine klopft. Auch in *Eduard auf dem Seil* diskutiert Hiller den Konflikt der Künstlerpersönlichkeit zwischen selbstgewähltem Leben und äußeren Zwängen. Die Steine sind hierfür Symbol.

c) Voces Mundanae

Die Funktion der *Voces Mundanae* in diesem Satz entspricht der des guten Gewissens und geht vermutlich auf die bei Mt 27,19 erwähnte *uxor pilati* zurück: „Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickte sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum seinerwegen.“ Die Frau des Pilatus bleibt bei Matthäus namenlos, aber die Allegorie des guten Gewissens. Dramaturgisch ist die Einbindung der Voces Mundanae effektiv, wie Gedankenblitze tauchen sie rhapsodisch im Satz auf, versuchen auf Pilatus einzuwirken und verschwinden wieder. Die Wortwahl ist umgangssprachlich, deklamatorisch und syllabisch. Ab Ziffer 11 vereinen sie sich eindringlich zur Sechsstimmigkeit.

³⁷⁷ Reiß (2011:92).

d) Voces Coelestis

Die sechs Voces Coelestes sind verborgen aufgestellt, die sechsstimmige Solistengruppe ist somit nicht zu sehen. Strukturell erfüllen sie zunächst die Funktion eines griechischen Chores, da sie das Geschehen kommentierend begleiten, aber, anders als die *Voces Mundanae*, nicht in die Handlung eingreifen. Alle Stimmen sind Frauenstimmen, die meist homophon komponierte Partie ist gekennzeichnet von einem hohen Sprachstil, ästhetischem Wohlklang und erzeugt mit ihrer inneren Ruhe den größtmöglichen Kontrast zur Szene:

„Seine Stimme erfüllt das Schweigen, seine Worte erhellen die Nacht.
Sein Blick gleicht der Sonne, seine Schritte haben Flügel.
Sein Atem ist wie der Windhauch, sein Lachen wie die Gischt des Meeres.
Er hat die Sterne zum Ziel nicht irdische Macht“.

Der Parallelismus der Aufzählung verweist auf eine andere Aufzählung, die Hiller zwanzig Jahre zuvor in *Schulamit* vertont hatte:

„Was ist Dein Minner mehr als irgendein Minner, daß du so, so uns beschwörst“
Sein Haupt - gediegenes Feigenerz,
seine Locken - Dattelrispen, schwarz wie der Rabe,
seine Augen - wie Tauben an Wasserbächen, in Milch gebadet, am Gefüllten ruhend,
seine Wangen - wie Balsamtee, die Würzkräuter wachen lassen,
seine Lippen - Lilien, von Myrrhenharz triefend,
seine Hände - goldene Walzen, von Chalzedonen umfüllt,
sein Leib - eine Elfenbeinplatte, mit Saphiren besteckt,
seine Schenkel - Alabasterständer, auf Feinerzsockel gegründet,
sein Ansehn - wie des Libanonbaums, auserlesen wie Zedern,
sein Gaum - Süßigkeiten:
und allsamt ist er Wonnen.
Dies ist mein Minner, dies ist mein Freund, Töchter Jerusalems!“³⁷⁸

Die Struktur der Beschreibung der *Voces Coelestis* folgt der Beschreibung des Minners in *Schulamit* und weckt sinnliche Assoziationen:

³⁷⁸ Vgl. Schulamit VII „Beschreibungsgesang des Minners“, Partitur, S. 14-17.

Sprecherin

Sein Haupt, sei-ne Locken, sei-ne Augen, sei-ne Wangen, sei-ne Lippen, sei-ne Hände,

CHOR

S A
ir-gend ein Min-ner? Ha ha ha ha ha ha ha

Schlg.

35 Pauken
4 Tomtoms
Große Trommel

Klav.

Sprecherin

sein Leib, sei-ne Schenkel, sein Ansehn, sein Gaum,

CHOR

S A
ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Abbildung 47: Hiller, Schulamit.

Während in *Schulamit* die Beschreibung jedoch auf den äußerlichen Affekt des Geliebten gerichtet ist, und die dadurch ausgelöste Begierde beschreibt, beschreibt die Palastszene die Wirkung des Besungenen auf einer anderen Ebene:

(jeweils frei einsetzen)

p ruhig

Vox 1
(von oben)

Sei-ne Stim-me

p

sein Blick

p

sein A-tem

Vox 2
(von oben)

p

sei-ne Wor-te

p

sei-ne Schrit-te

p

sein La-chen

Vox 3
(von oben)

Schlgz I

2 Steine gegeneinander schlagen

mf

Schlgz III

2 Steine gegeneinander schlagen

mf

Abbildung 48: Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns* VI, S. 96, *Voces coelestis*.

Schulamit beschreibt *Eros*, die Palastszene *Agape*, die selbstentleerende oder göttliche Liebe. Durch diesen Bezug ist *Schulamit* auch in dieser Szene präsent, was den Verdacht noch erhärtet, dass auch der im Vorigen hergestellte Bezug der Quinte h'-fis'' als Leitmotiv einer Beziehung intendiert und nicht zufällig ist.

Die Beschreibungen der Voces Coelestes sind meist syllabisch, „Stimme“ und „Worte“ imitieren die Rufferz, der „Blick“ ist lange und eindringlich, die „Schritte“ bewegt, der „Atem“

eine aufsteigende Triole, das „Lachen“ die Wiederholung des Atem-Motivs mit zum e‘ veränderten ursprünglichen es“. Durch die syllabische Verwendung wird die Ähnlichkeit zur gesprochenen Beschreibung in *Schulamit* noch offensichtlicher.

Ein besonderes Bonmot der hillerschen Zitiertechnik ist der letzte Satz der Voces Coelestes: „Er hat die Sterne zum Ziel“. Die italienische Entsprechung „E quindi uscimmo a riveder le stelle“ ist der letzte Vers der Göttlichen Komödie von Dante Alighieri.³⁷⁹

4.2.9 (VII) Am offenen Grabe

„Jesus Christus hat den Kreuzestod erlitten und ist begraben worden. Die Szene beginnt am dritten Tage.“³⁸⁰

Die Szene spielt nach der Kreuzigung, die im *Sohn des Zimmermanns* nicht dargestellt ist. Obwohl die Passionsgeschichte wahrscheinlich zu den bekanntesten Erzählungen der Bibel gehört, ist dennoch auffällig, dass Hiller hier einen wissenden Hörer voraussetzt, der das Geschehen kennt und die entstandene semantische Lücke entsprechend zu füllen weiß. Unlogisch erscheint in diesem Zusammenhang daher die aus dem Programmheft zur Uraufführung zitierte Einleitung, welche bereits ausdrücklich von *Christus* spricht und die ursprünglich dem Hörer zugestandene Deutung damit vorwegnimmt.

Das siebte Bild ist in vielerlei Hinsicht das komplexeste des Werkes. Um die verflochtene Struktur übersichtlich zu gestalten, möchte ich sie zunächst schematisch darstellen:

Versucher		
1. Anrufung	Versucher	„Jesus von Nazareth! Wo bist Du?“
Uhrwerkmusik	2 Takte 6/8 Takt	Diskant-Zither, Kontrabass-Hackbrett, Harfe I-IV, Celesta A-Dur
2. Anrufung	Versucher	„Deine Jünger sind geflohen. Einer hat dich angezeigt.“
Uhrwerkmusik	4 Takte 6/8; 2/4; 5/8; 3/8	Diskant-Zither, Kontrabass-Hackbrett, Harfe I-IV, Celesta A-Dur/moll
3. Anrufung	Versucher	„Dein Fels hat Dich dreimal verleugnet. Nur ein Häuflein Weiber ist dir treu geblieben.“
Uhrwerkmusik	Untaktiert, 9 Achtelwerte	Diskant-Zither, Kontrabass-Hackbrett, Harfe I-IV, Celesta A-Dur/vermindert
4. Anrufung	Versucher	„Aus und vorbei. Gescheitert und vergessen. Armer Mann, bald wird kein Mensch mehr vor dir reden.“

³⁷⁹ Dante, *Inferno* XXXIV, 139.

³⁸⁰ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Programmheft zur Uraufführung, S. 27.

Uhrwerkmusik	4 Takte 5/8; 5/8; 6/8; 6/8	Diskant-Zither, Kontrabass-Hackbrett, Harfe I-IV, Celesta A-Dur nach h
Klage		
Erste „Rede“ Jesu	Viola d'amore	h-moll Eröffnung, Entwicklung nach D-Dur, „liberamente“
Kaddisch (Klage)	Maria Magdalena & Viola d'amore, Harfen I-IV, Diskantzither, Violen (Einwürfe, sospirando)	„Es drücken mich die Schmerzen nieder. Nie, nie seh' ich meinen Jesum wieder. Der Stein ist weg. Das Grab ist leer. Wo ist mein Lehrer? Wo mein Herr?“ „Er kam zu uns, von Gott gesendet, hat eine Botschaft uns gebracht. Er hat der Menschen Not gewendet. Der Liebe Licht in dunkler Nacht.“ „Liebe den, der noch dein Feind. Tröste den, der trostlos weint. Gib dem Hungernden dein Brot. Lindere der Armen Not. Stehe treu zu deinem Wort immerdar und immerfort. Sei zu jedermann gerecht. Rede über niemand schlecht. Hoffnung gab er allen Sündern, hob uns auf zu Gottes Kindern, kündete uns Gottes Reich, hier und heute, jetzt und gleich.“ „Liebe, Liebe, Liebe, Liebe, Liebe.“
Zentrum	Hallstimmen, Maria-Magdalena, Violen, Harfen I-IV	„Frau, warum weinst du?“ „Weil sie meinen Herrn weggenommen haben und ich nicht weiß, wo man ihn hingelegt hat.“
Klagegesang ohne Worte	Diskantzither, Harfe I-IV	Klagegesang boccha chuisa E-Dur – h
2. „Rede“ Jesu	Viola d'amore Violen, Harfe I- IV, Tom-Tom I-IV	a-moll – h-Quintklang – b 14 Takte, appassionato,
Erlösung		
Wiedererkennung	Gärtner / Maria Magdalena, Violen 22-27, Violen 28-33(=12)	„Maria!“ „Rabbuni!“ B-Dur
Überleitung	Klarinette, Violen 22-27 Violen 28-33(=12)	Maria erstarrt in einer dem Gärtner zugewandten Bewegungshaltung mit ausgestreckten Armen. a-Quintklang
Chor	Chor (SSMATBarBB) Alle 33 Violen Gr. Trommel	Liebe und Haß, Friede und Krieg, Wahrheit und Trug, Teufel und Gott: bis ans Ende der Zeit streiten sie widereinander.
Nachspiel	Viola d'amore, alle 33 Violen, Diskantzither, Harfe I-IV, gr. Trommel	23 Takte (molto triste, senza ogni vibrato) Viola d'amore: „Ave muetter küniginne“ nach Oswald von Volkenstein

Tabelle 12: Schematische Darstellung der Struktur des VII. Bildes.

Augenfällig wird durch die schematische Darstellung zunächst die erstaunlich symmetrische Struktur des Aufbaus, die man in eine Versucherszene, eine Klageszene und eine Erlösungsszene unterteilen kann.

Hiller eröffnet das siebte Bild mit einem zweiteilig strukturierten, von einer Fermate unterbrochenen neuntönigen Rufmotiv des Versuchers: „Jesus von Nazareth! Wo bist du?“ und schließt damit einen Rahmen, den er am Ende des zweiten Bildes eröffnet hatte. Mit den Worten „Heute hast du gewonnen. Aber wir sind noch nicht fertig miteinander. Wir sehen uns wieder. Erst am Ende stellt sich heraus, wer der Sieger ist“ endet das erste Erscheinen des Versuchers, sein zweites Auftreten ist also angekündigt und schließt sich strukturell mit bemerkenswerter Konsequenz an:

Abgang des Versuchers:

The musical score for the departure of the Tempter (Versucher) is presented for voice and 3 Geophones. The voice part is marked *frei* and *mf*. The lyrics are: "Heute hast du gewonnen. Aber wir sind noch nicht fertig miteinander. Wir sehen uns wieder. Erst am Ende stellt sich heraus, wer der Sieger ist." The music ends with a fermata and a "verklängen lassen" (fade out) instruction, followed by *pppp* and "attacca 3. Bild".

Abbildung 49: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 46, Abgang des Versuchers.

Wiederkehr des Versuchers:

The musical score for the return of the Tempter (Versucher) is presented for voice. The lyrics are: "Jesus von Nazareth! Wo bist du?" The music is marked *mf* and *frei*.

Abbildung 50: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 109, Wiederkehr des Versuchers.

Auffällig ist zunächst der tonartlich ungebrochene Anschluss der Wiederkehrszene an den Abgang, Hiller schließt dort an, wo er ca. 40 Minuten zuvor aufgehört hat. Während das tonale Zentrum beim Abgang des Versuchers jedoch im Ton a begründet ist, hat sich liegt das tonale Zentrum der siebten Szene nach e verschoben. Beide Töne stehen, erneut, in einem Quintverhältnis. In beiden Szenen (Abgang und Wiederkehr) nutzt Hiller die verminderte Quint (a – es bzw. fis – c) zur Kennzeichnung des Bösen, in beiden Szenen ist der Ruf des Versuchers

unbegleitet und steht für sich allein. Auch zahlensymbolisch ist die Anrufung interessant. Sie beginnt mit der Rufterz e“-cis“ und endet nach 12 Achtelwerten wieder auf dem ersten Ton, die Fermate markiert dabei in etwa den Punkt eines Goldenen Schnitts³⁸¹. Während man die insgesamt neun Silben der Anrufung noch mit der Silbenzahl der sechs Wörter begründen kann, ist die Gestaltung in insgesamt 12 Achtelwerte vom Komponisten frei wählbar gewesen und kann damit symbolische Bedeutung haben.

Die viermaligen Anrufungen des Versuchers bleiben, im Gegensatz zum zweiten Bild, unbeantwortet. Wie im zweiten Bild werden sie zwar mit Musik erwidert, jedoch stellt diese diesmal keine Antwort dar. Statt der in der Wüstenszene klanglich opulenten Antworten der Violon, die von Maria Magdalena übersetzt werden muss, komponiert Hiller hier eine mit Diskant-Zither, Kontrabaß-Hackbrett, vier Harfen und Celesta geradezu spröde besetzte *Uhrwerksmusik*, die in ihrem unaufhörlich metrischen Ticken zur Chiffre des lauten Schweigens wird. Die Umkehrung der Rufterz wird zum Initialmotiv für die statisch um sich selbst kreisende *Uhrwerksmusik*, die zwar an die Struktur der *Gethsemane Musik* des fünften Bildes anknüpft, hier aber 6/8 statt dort 12/8 vorschreibt. Bereits die Benennung *Uhrwerksmusik* erzeugt die Assoziation einer unaufhörlich ablaufenden Zeit. Der nicht erhörte Ruf des Versuchers klingt so als unerhörtes Echo. Die bereits in der ersten Anrufung verwendete verminderte Quinte fis“-c“ wird in der Diskantzither erneut aufgegriffen. Die Interpretation ist subtil, aber klar: das Ignorieren der Anrufung des Versuchers ist ein Zeichen maximaler Macht. Jesus, in der Wüstenszene des zweiten Bildes noch als Mensch geschildert, antwortet. Von den Toten auferstanden hat er dies nicht nötig.

Mit dem Auftreten des (nun auferstandenen) Jesus beginnt der zweite Teil. Jesus „spricht“, die Stelle ist frei (liberamente), rhapsodisch und expressiv. Ausgehend vom initialen h-moll entwickelt sich die Szene zu D-Dur. Jesus ist allein, die Bühnenanweisung „Maria Magdalena nähert sich dem offenen Grab“ weist auf die unmittelbar zuvor stattgefundenen Auferstehung hin.

³⁸¹ Ratio = 7:5, dies entspricht aufgerundet in etwa dem Goldenen Schnitt (7,4 : 4,6).

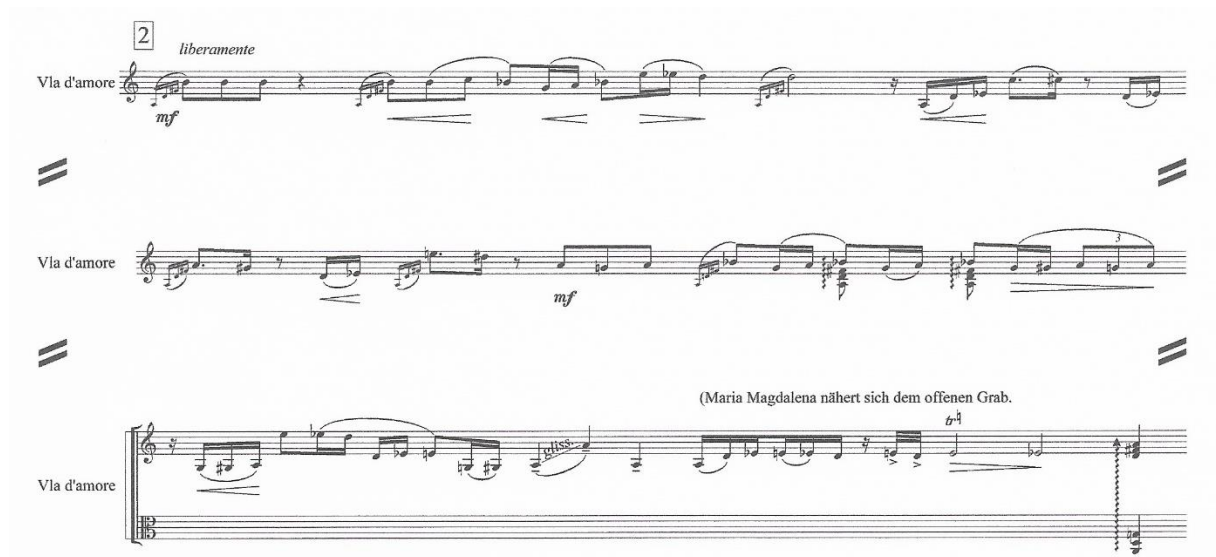


Abbildung 51: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, S. 112 (vormals 111), „Rede“ Jesu.

Die Faktur der Szene ähnelt der Eröffnung der Abendmahlszene, auch dies kann man als abschließen einer Rahmenhandlung deuten: was mit dem Verrat des Judas begonnen hat, findet nun einen Abschluss.

Die nun folgende Klageszene der Maria-Magdalena ist in sich dreigeteilt:

- a) In einem ersten Teil erklingt ein Klagegesang, dem Hiller den Namen der jüdischen Form des Heiligungsgebetes (Kaddisch) gibt. Obwohl *Kaddisch* mit Assoziationen von Tod und Trauer verbunden werden, ist er im eigentlichen Sinne keine Klage, sondern ein Lobpreis Gottes („Erhoben und geheiligt werde sein großer Name auf der ganzen Welt...“). Wesentliche Kerngedanken des *Kaddischs* finden sich auch im Vater unser, was eine Binnenreferenz zum vierten Bild (Das Gebet) darstellt. Der Text dieses „Kaddischs“ ist jedoch eine freie Dichtung des Librettisten und in seiner Faktur ein Klagegesang auf einen verstorbenen Menschen. Maria Magdalena ist unruhig, was besonders in dem Motiv der Diskantzither zum Ausdruck kommt (frei, nervoso), welches den Ton d im Oktavraum rhapsodisch umspielt. Konstante Harfenkaskaden, unterbrochen vom vorgeschriebenen Klopfen des Zeigefingerknöchels auf den Resonanzkasten der Instrumente verstärken diese Stimmung. Marias Klage ist ein expressiver Monolog. Fast unmerklich führt Hiller den Klang der Violen ein, die zunächst einen Quintklang auf d erzeugen. Ab Ziffer 5 wird der Klang deutlich wahrnehmbar: die Viola d’amore kommentiert Maria-Magdalenas Klage, ohne dass diese es bemerkt oder einen Einfluss auf sie hat. Alle anderen Violen begleiten

zurückhaltend mit absteigenden Tonleitern im *pizzicato* oder *arco*. Maria Magdalenas Klage endet mit einer fünfmaligen Wiederholung des Wortes „Liebe“, welche von drei aufsteigenden Seufzerfiguren (*sospirando*) der Violen kommentiert wird. Hier wird zahlensymbolisch offenbar, was Hiller im *Sohn des Zimmermanns* andeuten möchte: Schimmel (1984) beschreibt die Zahl 5 als „dem Menschen und seinem Sinnenleben verbunden; sie ist die Zahl der Liebe und, gelegentlich, der Ehe“, die „Verbindung der maskulinen Drei und der femininen Zwei“³⁸². Auch hier schließt sich ein Rahmen, den Hiller im dritten Bild (Die Hochzeit) eröffnet hat: Maria-Magdalenas Klagegesang ist die Klage über den Tod ihres Minners.

- b) In die Klage Maria Magdalenas bricht unvermittelt der Klang der „Hallstimmen“ mit der Frage „Frau, warum weinst Du?“. In diesem Moment erklingen alle Violen vereint in E-Dur, leichte Triller im *ppp* geben dem Klang einen überirdischen, ätherischen Klang. Die Außergewöhnlichkeit der Stelle wird auch dadurch bestärkt, dass es sich hier um den ersten reinen E-Dur-Akkord des gesamten Werkes handelt. Der Klang ist damit im wahrsten Sinn des Wortes *unerhört* und lenkt die Aufmerksamkeit auf Antwort Maria Magdalenas. Deren Antwort („Weil sie mir meinen Herrn weggenommen haben und ich nicht weiß, wo man ihn hingelegt hat.“) entspricht der biblischen Überlieferung und folgt der gängigen Konvention. Ihr vorhergehender Monolog wird dadurch als *innerlich* wahrgenommen, ihre Liebe als etwas, das nicht real sein darf.
- c) Der dritte Teil der Klageszene ist von Hiller als „Klagegesang ohne Worte“ bezeichnet. Maria Magdalena singt *con bocca chiusa*, verbindendes Element zum ersten Teil der Klageszene ist das den Oktavraum von d-moll durchschreitende Diskantzithermotiv. Sechs Achtelschläge (d-moll-Cluster) der Harfen I-IV strukturieren die Rede. Maria Magdalenas Rede ist substantiell verändert, ihre Klage ist expressiv, der Ambitus reicht von klein a bis f⁴ und umfasst fast zwei Oktaven. Hiller entwickelt ihre Rede aus einem Motivkern a-b-cis, der fünfmal vorkommt.

³⁸² Schimmel (1984:120).

9 Klagegesang ohne Worte

M. M.

frei gestalten

D.-Zith. *mf*

immer wiederholen

sospirando

D.-Zith.

Hf. 1-4

sf

mf

ff

wiederholen

stop

Abbildung 52: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns VII, Klavierauszug S. 142
(Auszug der Partitur aus Platzgründen hier nicht möglich).

Die letzte Zeile der Rede bildet einen Rückgriff auf *Augustinus*. Augustins Lehre beschreibt mit dem Ausdruck *scala mystica* die Stufen der Gottsuche, den „Aufstieg von der vergänglichen und trügerischen Sinnlichkeit zur unvergänglichen Idealität“³⁸³. Hiller übersetzt den augustinischen Begriff, seit *Augustinus* und ausschließlich in entsprechendem Kontext, in die Form der aufsteigenden Linie. Von d' ausgehend formen die Haupttöne der Rede Maria Magdalenas nun diese aufsteigende Linie über es', fis', a', h', cis'', es'', f' zum fis''. Hiller drückt damit eine geistliche Entwicklung aus, die eine Parallele zur Monnica-Szene im *Augustinus* darstellt.

³⁸³ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

Die vierzehntaktige zweite „Rede“ Jesu schließt den Rahmen um die Klageszene, die seine erste „Rede“ eröffnet hat. Versetzt einsetzende Harfenglissandi und Quintolenfiguren der Tomtoms bilden einen opulenten Klangteppich für die Violen („appassionato“), die oktavparallel geführt sind, was die Eindringlichkeit des Klangs noch verstärkt. Eine dreimal wiederholte pochende Tonrepetition auf as⁴ stoppt den Klang unvermittelt und unterstreicht klangmalerisch die Regieanweisung „Ein Gärtner im Vorübergehen Maria Magdalenas Schulter berührend“. Der Gärtner spricht Maria Magdalena mit Namen an, Maria antwortet („wie aus einem Traum erwachend“) mit „Rabbuni!“. Unlogisch erscheint hier, dass Jesus plötzlich in der Gestalt des Gärtners auftritt. Maria erstarrt in einer dem Gärtner zugewandten Bewegungshaltung mit ausgestreckten Armen, wie eine Reminiszenz an die Hochzeit des dritten Bildes erklingt kurz ein rhapsodisches Klarinettenmotiv, das auf e⁴ endet und eine Quinte zum durch zwölf Violen gespielten a-Quintklang bildet.

Ein sechstaktiger, achtstimmiger Chor singt den Epilog der Szene, das 23taktige Nachspiel der Szene vereint alle Violen, Diskantzither und Harfe I-IV zu einem Schlusschoral, dessen Melodie in der Viola d’amore Oswald von Wolkensteins „Ave muetter küniginne“ zitiert.

4.2.10 Epitaph

Wie das Prooimion ist auch das den *Sohn des Zimmermanns* abschließende Epitaph nicht Teil der eigentlichen Handlung, sondern bildet einen diese umschließenden Rahmen. Prooimion und Epitaph haben somit eine eröffnende und eine schlussfolgernde Funktion und sind der Handlung zeitlich enthoben.

Wie im Prooimion wird auch das Epitaph durch Glocken eröffnet. Nach den Buckelgongs im Prooimion und den Röhrenglocken des IV. Satzes erklingen nun Kirchenglocken³⁸⁴. Durch die Verwendung der verschiedenen Glockeninstrumente in den Rahmenteilern und im Mittelsatz entsteht ein statisches Gleichgewicht, das der Komposition eine klare Struktur verleiht. Die Besetzung der verschiedenen Glocken stellt jedoch auch eine klangliche Entwicklung dar. Während die Verwendung von Buckelgongs als idiophone Instrumente vor allem im ostasiatischen Raum bereits in den vorchristlichen Jahrhunderten bekannt ist, tauchen Röhrenglocken und Kirchenglocken als westliche Orchesterinstrumente erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf³⁸⁵. Musikalisch interessant ist, dass die in der Partitur definierte Tonhöhe

³⁸⁴ Bei der Aufführung handelte es sich dabei um sogenannte „Plattenglocken“, die dem Klang von Kirchenglocken sehr nahekommen.

³⁸⁵ Bekannte Beispiele für die Verwendung von Röhrenglocken sind Verdis *Ein Maskenball* und Puccinis *Tosca*. Eine Inspiration zur Verwendung von Röhrenglocken kann aber auch durch Messiaens *Turangalila-Sinfonie*

auf den einzelnen Glockeninstrumenten zwar darstellbar, jedoch unterschiedlich rein ist. Besonders bei Buckelgongs treten durch die unterschiedlichen Anschlagpunkte am Instrument auch unterschiedliche Obertöne hervor, die die Intonation beeinflussen. Das intonationsverlässlichste der drei Glockeninstrumente sind die Kirchenglocken. Dieser Logik folgend, wäre die Besetzung der unterschiedlichen Glockeninstrumente in dieser Reihenfolge eine graduelle Entwicklung von der Unklarheit hin zur Klarheit.

Eine zweite Deutung ist die Möglichkeit der Einheit in der Vielfalt. Die musikalische Intention der Eröffnungen im Prooimion, im IV. Bild und im Epitaph ist im Prinzip die gleiche: die vorgeschriebene Positionierung der Instrumente im Kirchenraum (Ost, Süd, West und Nord) erzeugt ein den Zuhörer umkreisendes Klangbild, das ihn sinnbildlich aus allen vier Himmelsrichtungen erreicht. Die Abweichungen im Klang entsprächen somit den Abweichungen der Maler in Theodor Galles (1601) zu Beginn dieses Kapitels besprochenen Frontispizes. Trotz allem Bemühen, das Gesehene authentisch abzubilden, sind alle Resultate der Maler grundverschieden. Wenn die Kernfrage dabei lautete, was *Urbild* ist und was nur *Abbild*, kann man die Klangabweichungen als *Abbild*, und die kompositorische Idee des den Zuhörer umkreisenden Klangbildes als *Urbild* interpretieren.

Eine dritte, sehr naheliegende Deutung hängt mit der terminologischen Bezeichnung *Kirchenglocken* zusammen. Unstrittig an der Betrachtung des *Sohn des Zimmermanns* ist, dass die heutigen christlichen Kirchen auf ihn zurückgehen. Sie sind damit Resultat seines Lebens, unabhängig davon, wie man dieses persönlich wertet. Die zeitliche Verortung des Epitaphs im Heute und Jetzt zeigt damit klanglich die Existenz seines Erbes auf.

Auch hier soll zunächst eine Gliederung der Struktur einen besseren Überblick gewährleisten:

1	Kirchenglocken	
2	Männerchor (TBarB), vormals Apostel	Jäsus Christos theou hyos sotär.
3	Viola d'amore Kirchenglocken	Die Viola d'amore-Spielerin geht langsam von Chorgruppe zu Chorgruppe und löst, dort angekommen, den nächsten Gesang aus
4	Frauenchor (SMezA), Bühnenarbeiter/Paulus	Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand, ist auferstanden, die Sünd hat er gefangen. Kyrie eleison. <i>Paulus (über den Chor sprechend):</i>

vermutet werden, welche Röhrenglocken prominent verwendet. Ein Beispiel für den Einsatz von Kirchenglocken findet sich in Berlioz' *Symphonie fantastique*.

		<p><i>Ich, Saulus aus Tarsus, Jude und Bürger Roms, stehe auf und bezeuge Christus, den Auferstandenen.</i></p> <p><i>Den Juden ein ÄRGERNIS, den Weisen eine TORHEIT. Denen, die glauben, HOFFNUNG und HEIL.</i></p>
5	Viola d'amore Kirchenglocken	
6	Kleiner Chor oder Quintett SATBB, kleine Trommel	<p>I feel like in the midst of an heaven already. I've already Jesus was with me and I've already come, yes I am. It was, it was Grace...³⁸⁶</p>
7	Viola d'amore Kirchenglocken	
8	Alle Männerstimmen	<p>Wir glauben an Gott und das, was uns herabgesendet ist und was herabgesendet ist auf Abraham und Isaak und Jakob und die Stammeshäupter und was empfangen Mose hat und Jesus und die Propheten von ihrem Herren, wir machen keine Scheidung unter ihnen... keine Scheidung...</p>
9	Viola d'amore Kirchenglocken	
10	Chor SATB, Paulus Ng. Dko. I-IV	<p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: Miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: Miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis...</p> <p><i>Paulus:</i> <i>Er ist mir vor Damaskus erschienen. Sein Licht hat mich geblendet.</i></p> <p>...peccata mundi, dona nobis pacem. Paulus: Gesang und Instrumente werden dies Zeugnis um den ganzen Erdball tragen.</p>
11	Kirchenglocken	

Tabelle 13: Gliederung Epitaph.

Auch der letzte Satz von *Der Sohn des Zimmermanns* besticht zunächst durch seine Klarheit in Bezug auf die Gliederung.

Sechsmal strukturiert der Einsatz der Kirchenglocken das Bild, im Rahmen, d.h. am Anfang und am Schluss, alleinstehend, in den vier Binnenteilen (Interludien) jeweils mit Zuordnung

³⁸⁶ Der Text wurde so aus der Partitur übernommen. Grammatikalisch ist er fehlerhaft.

der Viola d'amore. Die Zwischenteile füllt Hiller mit fünf Chören, die in ihrer Konzeption heterogen sind: ein Männerchor, ein Frauenchor, ein Quintett SATBB, der Chor aller vereinten Männerstimmen und ein großer Chor SATB. Bereits hier finden sich zwei Hinweise auf eine Hervorhebung der Zahl fünf in der Gestaltung: die fünf Chöre und die Fünfstimmigkeit des Quintetts, das genau im Zentrum des Satzes liegt. Dadurch entsteht ein doppelter Rückbezug auf die Szene am offenen Grab und Maria Magdalenas fünfmaliges Besingen der Liebe.

Auch die sprachlich-stilistische Anordnung der Chöre geschieht symmetrisch: die beiden Rahmenchöre 1 und 5 (Männerchor, Gemischter Chor SATB) singen in Altgriechisch und Latein, zwei Sprachen, die zur Zeit Jesu bereits gesprochen wurden. Ein biographischer Bezug besteht darin, dass Hiller während seiner Internatszeit in St. Stephan (Augsburg) beide Sprachen erlernte. Das in Chor 5 verwendete Agnus Dei ist der bereits in der Jordanszene angeklungene, von Hiller während seiner Internatszeit 1957 komponierte Choral. Hier am Schluss gibt dieser, nun textiert, einen Sinn. Hiller schafft damit aber auch einen weiteren Binnenbezug zwischen der Taufe Jesu und der Kirche. Die Chöre zwei und vier sind in deutscher Sprache geschrieben. Chor 2 (Frauenchor) vertont dabei einen typischen Lutherchoral, der vierte Chor hat musikalisch und theologisch islamische Züge³⁸⁷. Das in der Mitte angeordnete Quintett ist ein Spiritual in englischer Sprache.

Die viermalige Kombination der Viola d'amore mit den Kirchenglocken kann symbolisch gedeutet werden. Jesus wirkt in der Welt (daher die vier) fort. Damit ist bemerkenswert, dass die Jesus symbolisierende Viola d'amore zwar gleichzeitig mit den Kirchenglocken spielt, in ihrer Gestaltung aber „frei, unabhängig von den Glocken“ ist. Sie bewegt sich spielend von Gruppe zu Gruppe im Raum und löst bei der Ankunft den jeweils nächsten Gesang aus. Dadurch durchschreitet sie im übertragenen Sinne Raum und Zeit und ist überall präsent. Hier findet sich ein Rückgriff auf *Augustinus*: in dessen letzten Szene schreitet die Solo-Violine durch den Raum und löst bei Begegnungen Trommeln aus. Hier geschieht bildhaft, was der Komponist seinem Protagonisten Jesus von Nazareth zugesteht: die Begegnung mit ihm löst etwas aus. Überraschend ist, dass die Aufführungsanweisung „Die Viola d'amore-Spieler*in geht langsam von Chorgruppe zu Chorgruppe und löst, dort angekommen, den nächsten Gesang aus“³⁸⁸ explizit eine weibliche Künstlerin vorsieht. Eine solche kompositorische Vorschrift ist ungewöhnlich und durchbricht natürlich vorgegebene Denkmuster. Die Genderfrage bei der Besetzung ist jedoch nicht neu: wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels berichtet, sah Hiller

³⁸⁷ Darauf weist vor allem die Textstelle „Wir machen keine Scheidung unter ihnen“. Nach dieser Deutung ist Jesus ein Prophet unter vielen, nicht aber der Sohn Gottes.

³⁸⁸ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 132.

ursprünglich eine rein weibliche Besetzung für die Violen vor, was aus praktischen Gründen kaum realisierbar war. Neben der provokanten Durchbrechung von Denkmustern ist es aber auch möglich, dass für Hiller die Quintessenz des Nachlasses Jesu von Nazareth die Liebe ist, die er weiblich personifiziert. Darauf verweist auch numerisch die Zahl fünf. Die Idee einer weiblichen Spielerin wird Hiller in einem späteren Werk erneut aufgreifen, auch in allen bisherigen *Augustinus*-Aufführungen wurde der Part der Solovioline auf Hillers Wunsch bisher weiblich besetzt.

Der einleitende Männerchor vertont das altgriechische christliche Bekenntnis *Ἰησοῦς Χρῖστος Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ* (Jesus Christos Theou Hyos Soter), was im Deutschen etwa mit „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser“ übersetzbar ist. Die Funktion des Männerchores ist nicht mehr explizit den Aposteln zugeordnet, wird aber von deren Sängern übernommen. Damit entsteht automatisch die Assoziation des frühen, nachpfingstlichen Christentums. Die Schreibweise in der Partitur entspricht nicht der üblichen. Die geschieht vermutlich, um die klangliche Realisierung der Vokalfarben bei der Ausführung zu vereinfachen. Die Anfangsbuchstaben der Wörter des Satzes, der für die frühen Christen eine Art frühes Glaubensbekenntnis darstellte, bilden das Akronym ΙΧΘΥΣ (Ichthys), was das griechische Wort für Fisch ist. In der Frühzeit des Christentums und ihrer Verfolgung diente das Fischsymbol als Erkennungszeichen, vermutlich auch, weil es neben der akronymen Bedeutung weiter christliche Deutungsmöglichkeiten erlaubte³⁸⁹. Der Klang des Chores ist der griechischen Orthodoxie nachempfunden, der Satz ist syllabisch, die Bassstimme in typischer Art tief geführt. Die Melodielinie ist vom konstanten Wechsel innerhalb einer kleinen Terz geprägt (ais – cis), welcher sich am Schluss über die Quart zur Quint (ais-eis) weitet. Die Besetzung des einleitenden Männerchores durch die Apostel stellt eine weitere interessante Dichotomie zum Beginn des Werkes dar: spricht im Prooimion der „Mensch“ Jesus durch die Apostel noch zu den Menschen („Ihr seid das Salz der Erde“), hat sich dies im Epitaph in doppelter Weise umgekehrt: die Menschen sprechen, sie sprechen aber zu Christus, nicht zum „Menschen“ Jesus.

³⁸⁹ Als Bezugnahme kann hier Apg 17,28 gelten: „in ihm leben wir, bewegen wir uns und sind wir“. Als Wesen, das im Wasser lebt, erkannte man im Fisch ein Bild für die Taufe.



Abbildung 53: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 133 (vormals S. 132).

Der im Prooimion aufgetretene „Bühnenarbeiter“ entpuppt sich nun als Paulus von Tarsus. Auch damit schließt sich ein Rahmen. Paulus' Glaubenszeugnis ist unterlegt von dem 1524 getexteten und 1529 vertonten Lutherchoral *Jesus Christus unser Heiland* ³⁹⁰. Auch hier fällt sofort die fünfmalige Verwendung einer Quintole ³⁹¹ und der Bezug zur Zahl fünf auf:

Abbildung 54: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 134 (vormals S. 133), Lutherchoral.

³⁹⁰ Der vollständige Text lautet: „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand, ist auferstanden, die Sünd' hat er gefangen. Kyrie eleison.“

³⁹¹ Die fünfte Quintole ist im Notenbeispiel nicht abgebildet.

Nach einem weiteren Interludium der Viola d'amore wird der Lutherchoral kontrastiert durch einen in englischer Sprache gesungenen Spiritual ³⁹², der ein völlig überraschendes, exotisches Moment in der Komposition darstellt.

4 Tempo di Blues
(kleiner Chor oder Quintett)

Sopran
Alt
Tenor
Bass

kl. Trommel

* Während die rechte Hand den Rhythmus schlägt, vollführt die linke Hand ruhige Kreisbewegungen.

53 598

Abbildung 55: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 135 (vormals S. 134).

Der Bezug zur Zahl fünf wird hier in der Besetzung deutlich: der Spiritual ist fünfstimmig und steht in der Mitte eines fünfhörig angelegten Satzes. Harmonisch ist er in G-Dur angelegt, durchschreitet a-moll-Sept-Non-Akkord und h-moll um schließlich in einem verminderten Akkord a-c-es-fis zu enden. Die Satzbezeichnung (Tempo di Blues) weckt Assoziationen an Maurice Ravels *Violinsonate Nr.2* (M.77, 1923-27), deren zweiter Satz ebenfalls mit „Blues“ überschrieben ist. Eine Eigenartigkeit ist die ungewöhnliche Spielanweisung für die kleine Trommel: „Während die rechte Hand den Rhythmus schlägt, vollführt die linke Hand ruhige Kreisbewegungen.“ Die Eigenartigkeit wird dadurch verstärkt, dass die Kreisbewegungen im gesamten Spiritual penibel eingezeichnet bleiben. Dies kann als deutlicher Hinweis gesehen werden, dass den Bewegungen eine spezifische Bedeutung zu Grunde liegt.

Erneut stößt man zwangsläufig auf Messmers (2014) Vermutung, dass es neben den klassisch-bestimmbaren Wesensmerkmalen von Form, Motiv, Stoff etc. auch einen vom Komponisten bewusst herbeigeführten „Bereich des Nichthörbaren“³⁹³ als prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik gibt. Eine genaue Analyse ergibt, dass die Einsätze der kleinen Trommel durch Pausen klar strukturiert sind. Sie ergeben damit exakt acht musikalische

³⁹² Bei dem Satz handelt es sich um einen Spiritual, Hiller schreibt allerdings „Tempo di Blues“.

³⁹³ Messmer (2014:173).

Einheiten. Diese sind jedoch periodisch unterschiedlich gestaltet. Analysiert man die Kreisbewegungen unter dem Aspekt der musikalischen Periode und der diese strukturierenden Pausen ergibt sich folgende Gliederung der achteiligen Struktur: 5 – 2 – 5 – 3 – 3 – 1 – 2 – 8. Auffällig ist zunächst die jeweils zweimalige Verwendung der Zahlen 2, 3 und 5. Für letztere ist eine prominente Rolle in diesem Satz bereits nachgewiesen. Die jeweils doppelt vorkommenden Zahlen 2 und 3 sind im vorhergehenden Kapitel bereits als Teilsummen der Zahl fünf, und als Chiffren für Mann und Frau diskutiert worden. Der Eins als Urgrund aller Zahlen, als Symbol des Göttlichen steht die zwei gegenüber, die „das Auseinanderfallen der absoluten göttlichen Einheit“ repräsentiert, eine „mit der geschöpflichen Welt verbundene Zahl“³⁹⁴. Acht gilt als Symbol der Auferstehung und der Vollkommenheit, die ist darstellbar aus den in dieser Reihe vorkommenden Teilzahlen (5+3; 5+2+1). Letztendlich bilden alle vorkommenden Zahlen eine Fibonacci-Reihe ab. Hillers Begeisterung für Bartók, seine Beschäftigung mit der Fibonacci -Reihe und seine Faszination für Zahlensymbolik, die in Schimmel (1984) eine Referenzquelle findet, wurde bereits dargestellt. Die Spielanweisung für den Perkussionisten und seine akribische Einzeichnung in die Partitur können nur symbolische Bedeutung haben, da sie für den Klang des Werkes völlig unerheblich sind. Auch sind die Einsätze der kleinen Trommel, ihre Strukturierung und die Pausen motivisch nicht an den Chorsatz geknüpft, sie laufen parallel notiert, aber strukturell individuell zum gesungenen Satz.³⁹⁵ Nach dem kürzesten Interludium der Kirchenglocken und der Viola d’amore erklingt als dritter Chorgesang eine dem arabischen Adhān-Ruf nachempfundene einstimmige Melodie des Männerchores, der durch die vorgeschlagene Oktavierung durch die Tenöre besondere Eindringlichkeit erfährt.

Abbildung 56: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 137 (vormals S. 136).

³⁹⁴ Schimmel (1984:61).

³⁹⁵ Auch dies können Hinweise darauf sein, dass Hiller hier eine unsichtbare symbolische Bedeutung andeuten will, die sich nur lesend in der Partitur erschließt.

Eine ruhig fließende, in g-moll gegründete Melodie der Viola d'amore, begleitet von den Kirchenglocken, bildet das letzte Interludium. Alle Chöre stimmen schließlich ein in das bereits 1957 entstandene, von archaischer Erhabenheit geprägte lateinische Agnus Dei³⁹⁶. Das von der Viola d'amore harmonisch vorbereitete g-moll wird nun aufgegriffen, der Chorsatz fügt sich organisch ein.

8 Alle Chöre zusammen
pp ruhig fließend

Sopran
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Alt
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Tenor
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Bass
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Sopran
mun - di: Mi - se - re - re no - bis.

Alt
mun - di: Mi - se - re - re no - bis.

Tenor
mun - di: Mi - se - re - re no - bis.

Bass
mun - di: Mi - se - re - re no - bis.

Abbildung 57: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Epitaph, S. 138 (vormals S. 137).

Hier schließt sich autobiographisch für Hiller ein Rahmen:

„Dann habe ich auch noch in Augsburg eine Messe geschrieben, das war für lange Zeit mein einziges religiöses Werk. Sie wurde natürlich nie aufgeführt. Doch in meiner Oper „Der Sohn des Zimmermanns“ taucht sie wieder auf als die letzte Musik überhaupt. Die Viola d'amore geht spielend durch den Raum, entzündet dort mal einen Gesang, dort einen Blues und urplötzlich singen alle im Dom anwesenden

³⁹⁶ Vgl. Heinze (2013): Interview mit Hiller in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* vom 3. April 2013: „Versöhnliche Töne habe ich im erwähnten Oratorium „Der Sohn des Zimmermanns“ am Ende in einem Epitaph angeschlagen. Dort erklingt, von allen auftretenden Chören gemeinsam gesungen, jenes „Agnus Dei“, das ich 1957 für St. Stephan komponiert habe“.

Chöre ein Agnus Dei des 15-jährigen Hiller. Dieses Agnus Dei ist vollkommen unverändert übernommen.“³⁹⁷

Das Agnus Dei wird nach dem zweiten „miserere nobis“ einmal kurz unterbrochen. Der im Prooimion vorgestellte Achtel-Sechzehntelrhythmus der Nagako-Daikos wird kurz wieder aufgenommen. War er im Prooimion dem *Bühnenarbeiter* zugeordnet, weist sein kurzes Wiedererscheinen nun darauf hin, dass der über den Chor sprechende *Paulus* mit dem Bühnenarbeiter identisch ist: „Er ist mir vor Damaskus erschienen. Sein Licht hat mich geblendet. Gesang und Instrumente werden dies Zeugnis um den ganzen Erdball tragen.“

Ein kurzes Postludium der Kirchenglocken beendet das Werk mit g-b-dis, einem enharmonisch verwandelten Es-Dur Akkord.

4.2.11 Nutzung präexistenter Vorlagen

Eine wesentliche Frage, die sich stellt, ist die der Traditionslinien, in denen Hillers Werk steht. Eine Hypothese dieser Arbeit ist dabei, dass Hiller eine Traditionslinie aus sich selbst begründet, d.h. dass er konsequent Motive, Stoffe, Wirkweisen aus eigenen, früheren Kompositionen aufgreift und diese weiterentwickelt. Hillers Werk wäre somit ein großes, komplexes System aus Teilaspekten, die als „Teile mit dem Ganzen“³⁹⁸ in Verbindung stünden. Besonders im *Sohn des Zimmermanns*, allerdings auch im *Augustinus* finden sich Hinweise auf die Nutzung präexistenter Vorlagen.

Gemeinsam mit dem Opern *Der Schimmelreiter* (1997) und *Eduard auf dem Seil* (1998/99) bildet Hillers Komposition *Der Rattenfänger von Hameln* (1992/93) eine sogenannte *Trilogie der Opern*. In allen Werken finden sich Elemente, die Hiller im *Augustinus* und im *Sohn des Zimmermanns* übernimmt und weiterentwickelt.

Bei der in Zusammenarbeit mit Andreas K. W. Meyer entstandenen Oper *Der Schimmelreiter* bestand die konzeptionelle Idee des Librettisten darin, eine „filmschnittähnliche, übergangslose Folge von Szenen“³⁹⁹ zu schaffen, die zu einer Verdichtung der kompositorischen Idee führen sollte. Meyers Idee kann als Vorlage für Hillers später entstehende geistliche Werke gesehen werden, die alle in ähnlicher Weise strukturiert sind.

³⁹⁷ Adamski-Störmer (2014b:33).

³⁹⁸ Hastetter (2006:89).

³⁹⁹ Reiß (2011:177).

In allen drei Opern gibt es eine Figur, die die Handlung in Bewegung setzt und Wirkung initiiert. Interessant ist dabei die kontinuierlich starke Fokussierung auf jeweils eine Hauptperson. Zwar sind alle Nebenrollen dramaturgisch entwickelt, auf die Ausrichtung der Handlung auf eine zentrale Figur haben sie aber keinen Einfluss. Ihre Rolle besteht im Wesentlichen darin, die unterschiedlichen Facetten der Hauptfigur zu spiegeln. Hier liegt ein Prinzip begründet, das sich im *Augustinus* und *Sohn des Zimmermanns* wiederfindet: die Definition der Hauptperson durch den Spiegel seiner Umwelt. Dieses Prinzip weicht von *Schulamit* (1977-93/2000) ab, wo es mit Shlomo als Minner eine gleichberechtigte Hauptperson gibt.

Bereits im *Rattenfänger von Hameln* wird die Handlung durch die Rahmenform Prolog und Epilog gegliedert, die eine erstaunliche strukturelle Ähnlichkeit zum *Sohn des Zimmermanns* darstellt. Die Eröffnung der Oper geschieht in Form des Berichts zweier Kinder (eines ist blind, das andere lahm) die in Dialogform über die vergangenen Ereignisse in Hameln berichten. Ihr Bericht ist „[...] begleitet vom Klang eines mit zwei verschieden langen, gestimmten Bambusrohren angeschlagenen Mühlsteins.“⁴⁰⁰ Wie im *Sohn des Zimmermanns* eröffnet Hiller also bereits hier ein Werk mit einer klanglichen Überraschung, die Entsprechung im *Sohn des Zimmermanns* ist der Klang der Nagako-Daikos. „Diesem Prolog entspricht ein Epilog, in dem wiederum die beiden Kinder das Geschehen, den Untergang der Stadt und der Bürger, kommentieren und ihre Zeugenschaft betonen.“⁴⁰¹ Auch das Motiv der Zeugenschaft, im *Rattenfänger* die der Kinder, wird im *Sohn des Zimmermanns* durch die Figur des Bühnenarbeiters/Paulus aufgegriffen. Aufbau und Motivik von Prooimion und Epitaph im *Sohn des Zimmermanns* entspricht damit der Struktur von Prolog und Epilog im *Rattenfänger von Hameln*.

Der Beginn der Oper zeigt ein drastisches, endzeitliches Szenario von Hameln als einer geistig und materiell verkommenen Welt, deren Bürger dem Mammon auf groteske Weise huldigen⁴⁰². Diese Form der deutlichen Gesellschaftskritik des Librettisten Michael Ende beschreibt Reiß als „kritische Parabel auf die ökonomischen Verhältnisse der Gegenwart“.⁴⁰³ In diese Welt kommt der Rattenfänger „auf dem Wasser des Flusses“, gleichsam als „messianischer Retter“⁴⁰⁴. Assoziationen zu Lohengrin oder eben Jesus sind hier naheliegend. Der Protagonist

⁴⁰⁰ Reiß (2011:144).

⁴⁰¹ Reiß (2011:144).

⁴⁰² Deutlich wird dies in der Inaugurationsszene Magdalenas im 3. Bild des *Rattenfängers*.

⁴⁰³ Reiß (2011:138).

⁴⁰⁴ Reiß (2011:138).

steht gegen alles Negative und Hässliche auf, seine Musik lässt tote Bäume erblühen und ist ein Symbol gegen den Hass.

„Die Figur des Rattenfängers wird zur Allegorie, die sich auch auf das alttestamentarische Geschehen um das goldene Kalb bezieht. Nicht nur, dass er [der Rattenfänger, Anm.] durch die Accessoires seiner äußeren Erscheinungsform (siehe Regieanweisung zum zweiten Bild) messianische Züge annimmt, auch die explizite Nähe zu der dem biblischen Geschehen nachgebildeten Paradies- und Goldene-Kalb-Thematik legt das nahe. Der Rattenfänger verkörpert die Hoffnung auf eine Rückkehr ins verlorene Paradies.“⁴⁰⁵

Überraschend ist angesichts der stofflichen Vorlage, dass Hiller in Abweichung zur Sage keine Flöte als Soloinstrument besetzt, sondern eine Klarinette. Dies mag im Wesentlichen daran liegen, dass für die Uraufführung im Jahre 1993 Giora Feidman zur Verfügung stand, mit dem Hiller bereits damals eine Freundschaft verband:

„Damit hatte Hiller die ideale Besetzung für die Titelrolle, und mehr noch, er hatte den Musiker, der seiner Vorstellung, den Rattenfänger nicht durch einen Sänger zu verkörpern, sondern nur durch das Instrument sprechen zu lassen, auf ideale Weise entsprach [...] Giora Feidmans Klarinettenspiel ließ sich ohne Schwierigkeiten mit den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme vergleichen.“⁴⁰⁶

Damit ist eine wesentliche Erklärung, warum Jesus von Nazareth im *Sohn des Zimmermanns* durch eine Viola d'amore dargestellt ist, in einer aus Hillers bisherigen Werken begründeten Traditionslinie zu finden.

Auch die Ursprünge für Hillers kurze Instrumentalmusiken (z.B. die *Uhrwerkmusik* im *Sohn des Zimmermanns*, oder der *Gethsemane Musik*) kann man in der Tradition des *Rattenfängers* verstehen. In dessen dritten Bild feiern die wohlhabenden Bürger von Hameln in einem dunklen Keller einen Götzendienst, den Hiller den *Tanz der Goldmasken* nennt. Bereits hier findet sich die bei Hiller oft zu findende klangliche Kombination von Zimbeln, Celesta, Harfen und Weingläsern, die laut Reiß (2011) ein „flirrendes, statisches Klangbild“ erzeugen, welches „das

⁴⁰⁵ Reiß (2011:148/149).

⁴⁰⁶ Reiß (2011:137/138).

unaufhaltsame, extrem langsame Drehen eines Mühlrads“⁴⁰⁷ suggeriert. Hiller entwickelt diese Kombination in seinen geistlichen Werken weiter und verwendet sie nun als klangliche Chiffre des Bösen. Besonders auf die Verwendung von Zimbeln in der eben beschriebenen Kombination werde ich später zurückkommen.

Eine weiter im Rattenfänger begründete Traditionslinie, die sich in den geistlichen Werken *Augustinus* und *Sohn des Zimmermanns* wiederfindet, ist die klare Kategorisierung von Frauenfiguren als Allegorien des Gutes, des Bösen, der sexuellen Verführung und der Lust, oder als Allegorie der reinen, wahrhaften Liebe. Diese Konstellation findet sich konstant wieder.

Im Rattenfänger erscheint Atela, die Frau des Bürgermeisters, als Sinnbild des Bösen und der ungezügelter Lust. Nachdem ihre Versuche, den Rattenfänger zu verführen, gescheitert sind, entwendet sie diesem durch eine List sein Instrument und wähnt sich nun im Besitz der Macht. Atela ist als dramatischer Koloratursopran besetzt, dieser Tradition folgend entspricht der Versucher im *Sohn des Zimmermanns*. Auch Stella, die Geliebte Augustins im *Augustinus* erfüllt einige dieser Kriterien. Sie ist Teil des auf Genuss und Lust ausgerichteten Lebens Augustins, von dem sich dieser befreien muss, um zur Erkenntnis zu gelangen und frei zu sein. Dieser Allegorie des Bösen und der Lust wird nun eine Antipode einer reinen, wahrhaft liebenden Frau entgegengestellt. Im *Rattenfänger* ist dies Magdalena, die Tochter Atelas. Schon die Namensgleichheit mit Maria Magdalena ist verblüffend, im *Rattenfänger* wie im *Sohn des Zimmermanns* verkörpert sie das Bild einer Liebe, die sich nicht im Zusammensein erfüllen darf. Magdalena ist als lyrischer Alt besetzt, der Ambitus ihrer Partie entspricht in etwa der Besetzung der Maria Magdalena im *Sohn des Zimmermanns*, hier wird ihr Stimmfach aber mit Mezzo-Sopran angegeben. Atela (die Namensähnlichkeit zu Attila, der bis heute ein Symbol für Grausamkeit ist, ist offensichtlich) erschlägt im Wahn ihre Tochter und erhängt sich an einem Glockenstrang im Dom. Dieses Bild der Auslieferung und Tötung und des anschließenden Selbstmordes weckt Assoziationen mit dem biblischen Judas Ischariot.

Auch das im Rattenfänger verwendete Motiv der Verheißung und eines paradiesischen Gartens fügt sich in eine Traditionslinie. Die paradiesische Verheißung wird im *Rattenfänger* der Magdalena zunächst im Traum geoffenbart. Sie befreit den Spielmann und gibt ihm sein Instrument zurück, das Atela ihm entwendet hat. Textlich und musikalisch sind sich der Spielmann und Magdalena eng verbunden, im Spiel der Klarinette und in der Gesangslinie Magdalenas verwendet Hiller dasselbe musikalische Material:

⁴⁰⁷ Reiß (2011:149).

„Text und Musik beziehen sich explizit auf das entsprechende biblische Geschehen. Der Spielmann beschwört im neunten Bild das ‚Geheimnis‘ des Paradieses‘ nachdem ihn Magdalena [!], die Tochter des Bürgermeisterehepaares Atela und Gruelhot, aus der Gefangenschaft befreit und ihm seine Schalmei zurückgegeben hat. Magdalena hatte in der Nacht zuvor von einem Berg geträumt, der sich vor ihr auftat und ein ‚wundersames Licht aus seinem Inneren entließ‘“⁴⁰⁸

Bereits in *Schulamit* ist die Schilderung des Gartens sowohl Chiffre für das Paradies wie für den Ort der Liebe. Dieses Bild wird im *Sohn des Zimmermanns* mehrfach aufgegriffen: In der Hochzeitsszene greift Hiller gezielt die in *Schulamit* zu findende Hoheliedthematik auf, die Konstellation des messianischen Retters und einer Liebe, die sich nicht im Zusammensein erfüllen darf, greift er auf die Beziehung des Rattenfängers zu Magdalena zurück.

Auch die dritte Oper der Trilogie, *Eduard auf dem Seil*, dient als Vorlage für *Augustinus* und den *Sohn des Zimmermanns*. Dieser letzte Teil der Trilogie verbindet Motive und Dichtung Eduard Mörikes, daher der Titel der Oper, mit Szenen dessen Biografie. Einen zentralen Punkt nimmt hier Mörikes „Peregrina-Trauma“ ein, seine leidenschaftliche, später in seiner Lyrik verarbeitete nicht statthafte Liebe zur Kellnerin Maria Meyer. Während der gesamten Oper verschwimmen die Ebenen von Wirklichkeit und Kunst, am Ende bleibt der Dichter einsam zurück. Dass Mörikes Leben von dieser stürmischen Liebe geprägt ist, gilt wissenschaftlich als erwiesen, auch, dass er sie in der Kunstfigur der „Peregrina“, die in unterschiedlichen Gestalten immer wieder in Mörikes Erzählungen und Gedichten erscheint, verarbeitet. Mathias Mayer (2009)⁴⁰⁹ belegt akribisch, wie diese Liebe Mörike zeitlebens geprägt und sein gesamtes künstlerisches Schaffen ein halbes Jahrhundert lang begleitet hat. Die in der Oper thematisierte scheinbare Unvereinbarkeit von „höchster Leidenschaftlichkeit des sexuellen Begehrens mit den Normen des biedermeierlich eng definierten sittlichen Gesellschaftskodex“⁴¹⁰ scheint für Hiller eine biographische Selbsterfahrung zu sein, auf die er sich in *Schulamit* beruft: ein Spannungsverhältnis von biographisch Erlebtem und künstlerischer Aufarbeitung eines prägendes Lebenserlebnisses. Peregrina entspricht hier also Schulamit.

Gleich zu Beginn der Oper verwandelt sich die Bühne in eine Kirchenruine, an der eine in ein „scharlachrotes Kleid“ gekleidete Frau eine aufwühlende Orgeltoccata spielt. Diese *Toccata*

⁴⁰⁸ Reiß (2011:147/148).

⁴⁰⁹ Mayer, M. (2009). Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe. München: Beck.

⁴¹⁰ Reiß (2011:213).

Peregrina kommt immer wieder in der Oper vor. Eduard sieht man Steine klopfend im Steinbruch, ein Ausdruck absoluter Verlassenheit und des dem Schicksal ausgeliefert seins. Das Motiv des Steineklopfens findet sich in der Palastszene von *Der Sohn des Zimmermanns* wieder. Hier ist es Jesus, der verlassen und seinem Schicksal ausgeliefert ist. Hiller komponiert die begleitende Musik als Steine klopfender Männerchor. Diese Parallele findet sich in seiner Musik nur einmal.

Auch die musikalische Form der *Toccata* spielt in Hillers geistlichen Werken eine zentrale Rolle, allerdings in Form von Violintoccaten. Mit *Toccata diabolica* in *Der Rattenfänger von Hameln*, *Toccata borealis* in *Der Schimmelreiter*, *Toccata Peregrina* in *Eduard auf dem Seil* und *Tarot XVI – Turm der Zerstörung* zeigt Hiller eine erstaunliche Präferenz für diese musikalische Form. In seinem geistlichen Werk wird diese Tradition nahtlos fortgesetzt, die am Ende des *Augustinus* eingefügte Violintoccata steht damit in einer Art kompositorischer Tradition. Die *Toccata* ist die einzige musikalische Formbezeichnung, die Hiller in seinen geistlichen Werken explizit benennt und benutzt, alle anderen Formen haben assoziative Namen (z. B. Uhrzeitmusik, Gethsemanemusik, etc.). In *Eduard auf dem Seil* ist es eine Frau, die eine Orgeltoccata spielt, in allen geistlichen Werken werden die Violinpartien ausschließlich von Frauen gespielt. Es gibt offensichtlich in der Ausdrucksintention des Komponisten eine starke Verbindung von musikalischer Form, ausführendem Instrument und Weiblichkeit. Ein Beleg dazu findet sich im Vorwort zu *Orphelia* für Violine solo (2002), das Hiller anlässlich des 200. Geburtstags von Hector Berlioz geschrieben hat. Das Werk hat die eigentümlichen Satzbezeichnungen:

- I Prolog
- II Toccata erotica
- III Epitaph.

Hiller äußert sich zum Verständnis des Werkes wie folgt:

„Dieses Auftragswerk für den 5. Internationalen Violinwettbewerb Leopold Mozart in Augsburg ist im Berlioz-Jahr 2003 eine liebevoll-ironische Hommage an Harriet Smithson, die berühmte englische Darstellerin der Ophelia in Shakespeares Drama "Hamlet" und Ehefrau von Hector Berlioz, ausgehend von einem Zitat aus

einem Brief Franz Liszts an Berlioz: „Sie hat dich inspiriert, du hast sie geliebt, du hast sie besungen, ihre Aufgabe war erfüllt!“⁴¹¹

Motive aus der Trilogie der Sagen verarbeitet Hiller im Jahre 2000 zu dem kammermusikalischen Werk *Der Tod ist eine schöne Frau* für Violine und Klavier, dem er einen Text von Ludwig Uhland (1807) hinzustellt:

Gestorben war ich
Vor Liebeswonne:
Begraben lag ich
In ihren Armen;
Erwecket ward ich von ihren Küssen;
Den Himmel sah ich
In ihren Augen.

4.2.12 Anton Rubinsteins Spirituelle Oper *Christus* und die Problematik des Böhmschen Librettos in *Der Sohn des Zimmermanns*

Anton Rubinsteins „Christus: Geistliche Oper in sieben Vorgängen nebst einem Prolog und einem Epilog nach einer Dichtung von Heinrich Bulthaupt“ wurde am 30. April 1894 im Berliner Konzerthaus uraufgeführt und ist unter der Opusnummer 117 erschienen. Das Werk entstand vermutlich 1893, in dieser Zeit ist die künstlerische Arbeitskraft Rubinsteins erschöpft und hat einen Tiefpunkt erreicht. Auch bedingt durch die Krankheit seines Sohns Alexander scheint Rubinstein am Ende seiner Kräfte: „[D]ie Philosophie mit dem bedrohlichen Wort Warum hat mich gepackt.“⁴¹² Nach Alexanders Tod, der 1893 mit nur 21 Jahren stirbt, kehrt Rubinstein in seine Wohnung in Dresden zurück und komponiert die spirituelle Oper „Christus“. Die Bedeutung des Werkes erklärt er in einem Brief an seine Schwester: „Das ist mein letztes Werk. Es ist genug! Ich will keine neuen Werke mehr komponieren.“ Jahrzehntelang verschollen tauchte die Oper 2007 im Archiv einer Berliner Bibliothek auf, nicht zuletzt durch das intensive Bemühen von Rubinsteins Urenkel, dem russischen Dirigenten Anton Sharoev.⁴¹³

⁴¹¹ Hiller, Vorwort zu *Orphelia* für Violine solo (2002).

⁴¹² Rubinstein in einem Brief an seine Schwester, zitiert nach Sharoev.

⁴¹³ „However, in 2007, conductor and Rubinstein’s great-grandson Anton Sharoev finally found the score after a long search in one of Berlin’s libraries. It was recorded on microfilms. The following year, Sharoev conducted

Galt schon die Wiederauffindung unter Kennern als kleine Sensation, wurde die Wiederaufführung im Jahre 2008 in Perm mit entsprechender Aufmerksamkeit verfolgt.⁴¹⁴ Weitere Aufführungen in Tyumen (2009) und St. Petersburg (2010) folgten.

Ein Vergleich der Strukturen beider Werke offenbart erstaunliche Parallelen in der Konzeption des Librettos:

Hiller: Sohn des Zimmermanns ⁴¹⁵	Rubinstein: Christus ⁴¹⁶
Prooimion Eröffnung durch Männerchor	Prolog Heilsbotschaft durch Hirtenchor (Männerchor): „[...] was will er uns künden? Segen und Leben? Welken und Sterben?
Erstes Bild: „Am Jordan. Johannes der Täufer predigt und tauft am Jordan. Er mahnt zur Umkehr und verheißt den kommenden Messias.“ Agnus Dei	Erster Vorgang: „Einleitender Gesang der Engel. Jesus in der Wüste sich vorbereitend auf seine Mission. Er bannt den Satan, welcher ihm in glänzender Phantasmagorie die Schätze der Welt zeigt, um ihn in Versuchung zu führen.“
Zweites Bild „In der Wüste. Dann wurde Jesus von dem Geist in die Wüste hinausgeführt, um von dem Teufel verführt zu werden und als er vierzig Tage und vierzig Nächste gefastet hatte, hungerte ihn schließlich.“	Zweiter Vorgang: „Johannes der Täufer ermahnt das Volk mit prophetischem Hinweis auf Christus zur Buße. Christus, von einem Glorienschein umstrahlt, erscheint auf einem Felsenvorsprung, steigt hernieder, und empfängt von Johannes die Taufe [...]“: „Gesegnet Du Lamm Gottes“
Drittes Bild: Die Hochzeit	Dritte Vorgang: Bergpredigt „Jesus auf einer Anhöhe, von den Jüngern und vom Volke umgeben, hält die Bergpredigt, speiset die hungernden Fünftausend mit Brod, spricht die bußfertige Magdalena von der Sünde frei, und erweckt den im Trauerzuge vorübergetragenen Jüngling auf der Mutter flehentliche Bitte vom Tode [...]“
Viertes Bild: Das Gebet. „Das 4. Bild hieß ursprünglich „Auf dem Berge“ und war etwa eine halbe Stunde länger als diese jetzt. Diese halbe Stunde fiel nach wiederholtem Durchspielen und Durchsingen dem Rotstift zum Opfer. Lediglich der Männerchor „Ihr seid das Salz der Erde“ wurde ins Proömion übernommen. So steht jetzt im Zentrum des Werkes nur noch das Vater Unser aus der Bergpredigt – Das Gebet – und bekommt damit viel mehr Gewicht.“ ⁴¹⁷	Vierter Vorgang: Vertreibung der Händler und Welcher aus dem Tempel

the premiere of the opera in Perm. The work went on to be performed at various venues around Russia.”, Internetquelle: https://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2018/11/17/3_1900, aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁴¹⁴ Internetquelle: <https://www.mariinsky.ru/en/company/conductors/sharoev>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁴¹⁵ Texte nach Programmheft der Uraufführung.

⁴¹⁶ Texte nach Partitur.

⁴¹⁷ Hiller, Programmheft der Uraufführung, S. 8.

<p>Fünftes Bild: „Nach dem Abschiedsmahl. Die Szene beginnt, nachdem Jesus das Mahl bereits verlassen und sich allein in den Garten Gethsemane zurückgezogen hat, um dort mit seinem Vater im Himmel allein zu rechten und zu beten. [...]“</p>	<p>Fünfter Vorgang: Abendmahl „Jesus erscheint, um mit seinen Jüngern das Abendmahl zu begehen. Bevor es geschieht kommt Magdalena und vollzieht knieend die Salbung an dem Heiland [...] Scene im Garten von Gethsemane. Christus betend, ringt schmerz erfüllt nach Fassung Angesichts des ihm auferlegten Opfertodes [...]“</p>
<p>Sechstes Bild: „Im Palast. Die Szene spielt im Palast des Pilatus. Pilatus sitzt an seinem Tisch und hat den Gesetzescodex vor sich liegen. Er hört erschreckt auf das, was vor seinem Palast passiert.“</p>	<p>Sechster Vorgang: „Gerichtsscene mit Pilatus vor dessen Palast. Die Pharisäer verlangen mit dem fanatisierten Volk Christ Kreuzigung, welche sogleich vorbereitet wird, nachdem Pilatus vergeblich die Rettung des Erlösers versucht, und sich dann hinwegbegeben hat. Magdalena und Maria wehklagen mit anderen Frauen. Christus dieselben tröstend, wird von der Menge nach der Richtstätte geführt.“</p>
<p>Siebtens Bild: „Jesus Christus hat den Kreuzestod erlitten und ist begraben worden [...]“</p>	<p>Siebenter Vorgang: „Kreuzigungsscene. Engel in der Höhe auf Wolken gelagert, Jesu Leiden mitleidsvoll betrachtend. Tief unten in Fels und Geklüft der Satan und die Dämonen auf Christi Wankelmuth hoffend. In der Ferne auf einer Anhöhe die drei Kreuze mit Scheinfiguren. (Die Reden Christi und des Volkes erklingen hinter der Scene.) „Es ist vollbracht“. Unter furchtbarem Tosen der Elemente versinkt Satan mit seiner Schar, und die Engel verschwinden.“</p>
<p>Epitaph „Paulus (mit großer Bestimmtheit): Ich, Saulus aus Tarsus, Jude und Bürger Roms, stehe auf und bezeuge Christus, den Auferstandenen.“ Schlusshymnus „alle Chöre gemeinsam“</p>	<p>Epilog: „In sonnenbeleuchteter Landschaft, unter dem Symbol des Kreuzes, verkündet der bekehrte Paulus mit den Aposteln Christi Auferstehung, das Volk zur Nächstenliebe und zum Glauben an den Erlöser ermahnend, worauf derselbe von Allen vereint in einem erhebenden Schlußhymnus gepriesen wird.“</p>

Tabelle 14: Gegenüberstellung Hiller – Rubinstein.

Die Gegenüberstellung ergibt wesentliche Parallelen in der Gestaltung des Librettos, die der Erörterung bedürfen:

Die siebenteilige Struktur Rubinsteins findet sich im Libretto von *Der Sohn des Zimmermanns* wieder. Wie in Rubinsteins „Christus“ werden sieben Bilder von einem Prolog/Prooimion und einem Epilog/Epitaph eingerahmt. Dies mag zufällig sein, da zum einen auch die Struktur des *Augustinus*, dem der *Sohn des Zimmermanns* nachfolgt, eine siebenteilige Struktur besitzt, und zum anderen siebenteilige Werkstrukturen nicht wirklich außergewöhnlich sind. Ungewöhnlich ist aber, dass sechs der sieben ausgewählten Bibelszenen nahezu identisch sind: in beiden Werken werden jeweils die Taufszene am Jordan, die Versuchung in der Wüste, die Bergpredigt⁴¹⁸, das Abendmahl, die Palastszene mit Pilatus, und die Sterbeszene vertont. Die variierende Szene ist in beiden Werken anekdotischer Art und spielt für den dramaturgischen

⁴¹⁸ Im *Sohn des Zimmermanns* hat Hiller Böhms Vorlage bis auf das „Vater unser“ zusammengestrichen.

Ablauf der Handlung keine Rolle. Bei Rubinstein ist dies die Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel, bei Hiller die Hochzeit von Kana. Maria, die Mutter Jesu, kommt in beiden Werken nur untergeordnet vor. In Rubinsteins Oper erscheint sie im 5. und 6. Vorgang, ohne eine dramaturgisch wichtige Rolle einzunehmen. Auch im Libretto Böhms war sie in einer Nebenrolle vorgesehen, wie Hiller berichtet: „Ursprünglich kam im 3. Bild noch die Mutter des Zimmermanns vor. Da sie im Laufe der Kompositionsarbeit als Figur herausfiel, habe ich ihr am Schluss des 7. Bildes mit Deinem Lied „Ave Muetter Königinne“ ein instrumentales Denkmal gesetzt.“⁴¹⁹ Maria Magdalena spielt dagegen in beiden Werken eine hervorgehobene Rolle, die gedanklichen Spielraum für die Annahme einer deutlich ambivalenteren Beziehung zu Jesus lässt, als der Bibeltext hergibt. In Rubinsteins Oper berührt sie den Heiland, indem sie „knieend die Salbung vollzieht“, diese Darstellung der Maria Magdalena öffnet sich bei Bulthaupt für einen Librettisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts und im Rahmen des zu dieser Zeit möglichen bereits weit für andere Deutungen als die biblische. Die gleiche Ambivalenz finden wir im Libretto von *Der Sohn des Zimmermanns*. Hier, 100 Jahre später, stellt die Deutung einer (auch) erotischen Komponente jedoch keinen Skandal mehr dar. Auch in Böhms Libretto ist die Figur von großer Zärtlichkeit gegenüber Jesus geprägt, in der *Hochzeit zu Kana* werden ihr die Worte Schulamits in den Mund gelegt, dem Auferstandenen begegnet sie im 7. Bild mit ausgestreckten Armen nachdem sie viermal „Liebe“ ausgerufen hat. Die überraschendste Auffälligkeit im Vergleich der Libretti ist jedoch, dass der Verkünder der Botschaft Jesu am Ende in beiden Fällen der Apostel Paulus ist. In beiden Kompositionen vereinen sich anschließend die Apostel mit dem Chor der Gläubigen zum weltumspannenden Lobpreis. Dieser dramaturgische Kniff ist an sich ein hervorragender Gedanke. Anhand des Jesus-Stoffs ist die Einbeziehung des Paulus an dieser Stelle nicht zu erwarten, das Auftreten dieser Figur an dieser Stelle macht theologisch und intellektuell aber Sinn und ist ein dramaturgisches Überraschungsmoment. Die Parallele in den Libretti erstaunt, da sie nicht zum Kern der Arbeit gehört, wird auf eine weitere Untersuchung hier verzichtet. Weitere Forschung ist aber sicherlich geboten.

4.2.13 Appendix oder Ergänzung? Hillers Liederzyklus *Du meine heilige Einsamkeit* als Kommentar zu *Der Sohn des Zimmermanns*

Eine fast unbemerkte und wenig bekannte Komposition, die Hiller am Rande von *Der Sohn des Zimmermanns* in den Jahren 2009/2010 geschaffen hat, ist der viersätzig Zyklus *Du meine*

⁴¹⁹ Hiller im fiktiven Interview mit Oswald von Wolkenstein. Programmheft *Der Sohn des Zimmermanns*, S. 9.

heilige Einsamkeit. Bemerkenswert ist, neben der zeitlichen Nähe zur Entstehung von *Der Sohn des Zimmermanns*, dass nicht nur Teile der Besetzung des kurzen, kammermusikalischen Werkes (Mezzosopran, Viola d'amore und Harfe) gleich sind, sondern auch die Ausführung der Uraufführung mit Ann-Kathrin Naidu (Mezzosopran), Rebekka Adler (Viola d'amore) und Irmgard Gorzawski (Harfe) identisch besetzt ist. Die Uraufführung fand am 18. Oktober 2010 in München statt, fast genau sechs Monate nach der Uraufführung des *Sohn des Zimmermanns* und dauert lediglich acht Minuten.

Kompositionen, die ohne Auftrag geschehen und deren Textkomposition frei vom Komponisten gewählt werden, können klar als intrinsisch motiviert gedeutet werden. Wer ohne Auftrag und ohne Vorgabe schreibt, der möchte etwas mitteilen. Bereits 2008 hatte Hiller mit *Eurydike – Mythologische Szene nach einem Gedicht von Rainer Maria Rilke* ein Klavierwerk geschrieben, das sich mit Rilkes Gedicht musikalisch auseinandersetzt. Hillers hier vertonte Zusammenstellung von vier Rilke-Gedichten kombiniert die Motive Einsamkeit und Tod mit zwei Gedichten, in deren Zentrum eine unerfüllte Liebe (Maria Magdalena zu Jesus, Orpheus zu Eurydike) steht. Durch die abwechselnde Anordnung entstehen vielfache Binnenbezüge: Einsamkeit versus Maria Magdalena, „goldene Türen [...] vor denen die Wünsche warten“ und die erotischen Fantasien Marias in *Pietà*; Tod und Unterwelt in *Sie war schon Wurzel* versus Tod und Vergessen Sein bzw. den unwiederbringlichen Verlust einer geliebten Frau. Auch Rahmen- und Binnenbezüge der Gedichte lassen sich feststellen: der Einsamkeit des ersten Gedichtes steht die Einsamkeit Orpheus' beim Verlust Eurydikes gegenüber, dem Tod des dritten Gedichtes die Totenklage Maria Magdalenas im zweiten.

Der Entstehungszeitraum des Zyklus, der von Hiller mit 2009/2010 angegeben wird, liegt parallel zur Entstehung von *Der Sohn des Zimmermanns*. Es liegt also nahe, dass Hiller hier den Kompositionsprozess von *Der Sohn des Zimmermanns* kompositorisch begleitet und autobiographisch verarbeitet. Besonders der zweite Satz des Zyklus, *Pietà*, liest sich dabei wie ein ergänzender Appendix zur Rolle der Maria Magdalena im *Sohn des Zimmermanns*.

I. Einsamkeit

Du meine heilige Einsamkeit,
du bist so reich und rein und weit
wie ein erwachender Garten.
Meine heilige Einsamkeit du –
halte die goldenen Türen zu,
vor denen die Wünsche warten.

Das Duett des Mezzosoprans mit der Viola d'amore wirkt wie die Fortsetzung eines Dialogs zwischen Maria Magdalena und Jesus von Nazareth. Die Eröffnung durch Harfe und Viola d'amore erzeugt einen minimalistischen, aber sinnlichen Klang. Der zweimalige Wechsel zwischen pizzicato und arco im Streichinstrument lässt eine fragile Szene entstehen, die bereits im zweiten Takt durch die Stille der Fermate unterbrochen wird. Der Beginn ist eingebettet in einen B-Dur-Akkord mit großer Sept, was der Eröffnung einen melancholischen Klang verleiht. Die karge Sinnlichkeit des Klanges steht hier, in Kombination mit der Still der Fermate, textausdeutend als Symbol der Einsamkeit.

The musical score is for the piece 'Du meine heilige Einsamkeit' by Hiller, Partitur, S. 4. It is written for Mezzosopran, Viola d'amore, and Harfe. The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 3/4. The Mezzosopran part begins with a fermata on a whole note, followed by a melodic line. The Viola d'amore part alternates between pizzicato and arco, with a fermata on a whole note. The Harfe part plays a triplet of eighth notes. The lyrics are: 'Du mei-ne hei-li-ge Ein-sam-keit, du bist so rein und reich und weit wie ein er-wa-chen-der Gar-ten.'

Abbildung 58: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit, Partitur, S. 4.

Die Melodie der Singstimme beginnt und endet ihre Phrase mit dem Ton a⁴ als Rahmen, das Motiv entwickelt mit a – f eine kleine Sext⁴²⁰, was ihr eine zurückhaltende Expressivität verleiht.

⁴²⁰ Das als untere Wechselnote abweichende g⁴ halte ich für vernachlässigbar, da das klanglich prägende Intervall die Sext ist.

Auch hier findet sich ein Bezug auf Pfrogner (1976): „Mit der kleinen Sext lassen wir ebenfalls unser Fühlen hinausströmen, wenn auch nicht so leichthin, wie bei der großen Sext.“⁴²¹ Eine „huschende“ 32tel-Figur begleitet den Gesang mit gebrochenen Akkorden, deren Ambitus alle eine Quinte ausfüllen. Auch in diesem Werk findet das Bild des Gartens als Chiffre für Reinheit und Weite. Der nur eine Minute lange Satz ist, außer dem Anfang, nicht taktiert. Die Textgestaltung ist durchgehend syllabisch, lediglich das letzte Wort des Gedichtes „warten“ wird dreimal wiederholt, beim dritten Mal ist es melismatisch auf zwölf Töne gestreckt. Nach einer Fermate wiederholt Hiller rahmenartig die am Anfang vorgestellte Melodie des Mezzosoprans. Der kurze Satz endet mit dem Wort „Du“ in der Quinte e‘‘.

Auf das Themenfeld Einsamkeit und Melancholie werde ich später ausführlicher eingehen. Festzuhalten ist hier bereits, dass das Themenfeld „Einsamkeit“ und „Melancholie“ Hiller offensichtlich beschäftigt.

II. Pietà

So seh ich, Jesus, deine Füße wieder,
die damals eines Jünglings Füße waren,
da ich sie bang entkleidete und wusch;
wie standen sie verwirrt in meinen Haaren
und wie ein weißes Wild im Dornenbusch.

So seh ich deine nie geliebten Glieder
Zum erstenmal in dieser Liebesnacht.
Wir legten uns noch nie zusammen nieder,
und nun wird nur bewundert und gewacht.

Doch, siehe, deine Hände sind zerrissen -:
Geliebter, nicht von mir, von meinen Bissen.
Dein Herz steht offen und man kann hinein:
Das hätte dürfen nur mein Eingang sein.

Nun bist Du müde, und dein müder Mund
hat keine Lust zu meinem wehen Munde -.
O Jesus, Jesus, wann war unsre Stunde?
Wie gehn wir beide wunderlich zugrund.

Dem zweiten Satz und längsten Satz des Zyklus liegt Rilkes hocherotisches Gedicht *Pietà* zugrunde. Maria Magdalenas Rede ist eigentlich ein unerhörter Text, sie ist aufgewühlt und rhapsodisch. Auch hier beginnt das Werk mit dem Ton a‘, diesmal allerdings mit einer von der

⁴²¹ Pfrogner (1976).

Harfe begleiteten längeren instrumentalen Einleitung, die am Ende nach a' zurückkehrt. Auch hier kann man Quinte und kleine Sext als wesentliche gestalterische Intervalle ausmachen. Das zur Vertonung des Wortes „Jesus“ verwendete Motiv enthält sowohl die verminderte wie auch die reine Quinte, der Ambitus der Singstimme beträgt eine Oktave. Hillers Musizieranweisungen wechseln von „verträumt“ über „frei“, „prophezeiend“, „nervoso“, „calmante“, erneutes „nervoso“, „piu calmo“, „dolce“, „parlando“, zu „visionär“. Allein diese Häufung von Singanweisungen auf engstem Raum bezeugt, wie ernst Hiller eine intensive Textausdeutung nimmt. Wie am Ende von *Der Sohn des Zimmermanns* ist die Häufung von Quintolen in der Stimme der Viola d'amore auffällig, ebenso kommen Triolen, oder, selten, Nonolen vor, allerdings keine Sextolen. Dies ist insofern bemerkenswert, da die bezeichneten rhythmischen Figuren keine motivische Funktion haben und vom Hörer kaum als Quintolen oder Nonolen erkennbar sind. Erneut erschließt sich die Bedeutung also über das Studieren der Partitur, da auch hier zu vermuten steht, dass die rhythmische Strukturierung zahlensymbolische Gründe hat. Nach der vorletzten Gedichtzeile, in der Maria Magdalena Jesus im pp nach der verlorenen „gemeinsamen Stunde“ fragt und einer leidenschaftlichen melodischen Linie, die lediglich mit „Ah“ textiert ist, „antwortet“ dieser mit einer „klagenden“ Melodie, die von D-Dur in einen leeren Quintklang auf G führt.

The image shows a musical score for three parts: Viola d'amore (Va. d'am.), Mezzo-sopran, and Harfe (Hfe.). The Viola d'amore part has two staves. The first staff begins with a melodic line marked *f klagend* and ends with a quintole marked *mf*. The second staff continues the melodic line with a triplet and a quintole. The Mezzo-sopran part has one staff with a melodic line marked *p visionär* and the lyrics "Wie gehn wir bei - de wun-der-lich zu-grund." The Harfe part has one staff with a melodic line marked *pp*. The score is in D major and 4/4 time.

Abbildung 59: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit. „Wie gehn wir beide wunderbarlich zugrund.“

Gebrochene Harfenakkorde auf fis‘-h‘-ais‘-e-dis‘-g bilden einen zweiten harmonischen Kontext, der aus einer reinen Quint und zwei verminderten gebildet ist. Wie im *Der Sohn des Zimmermanns* ist auch hier die Antwort Jesu nonverbal. Hillers Ausführungsbezeichnung „klagend“ gibt der Interpretation zwar eine deutliche Richtung, doch auch diese erschließt sich letzten Endes nur lesend in der Partitur. Der Schlussvers des Gedichtes „Wie gehen wir beide wunderbar zugrunde“ endet auf dis‘, der verminderten Quint.

Obwohl die Rolle Maria Magdalenas in den vier Evangelien nicht eindeutig beschrieben ist, wird sie als Jüngerin Jesus mehrfach erwähnt (Mk 16,9; Lk 8,2; Lk 8,3). Sie ist bei der Kreuzigung zugegen (Mt 27,55), beim Begräbnis (Mk 15,47; Mt 27,61) und am leeren Grab (Joh 20,1; Mk 16,1-5). Nach Joh 20,11-18 begegnet ihr der auferstandene Jesus zuerst. Spätestens seit dem 3. Jahrhundert setzte die katholische Bibelinterpretation Maria Magdalena mit der bei Lk 7, 37-38 beschriebenen Sünderin gleich, die Jesus die Füße wusch⁴²². Bereits die bei Lukas geschilderte Szene beschreibt eine ungewöhnliche körperliche Nähe dieser Frau zu Jesus, welche in Bildender Kunst und Literatur immer Raum für Spekulation und fantasievolle Überlegung gegeben hat. Rilkes Gedicht greift diese Bibelstelle auf und entwickelt aus ihr den hoherotischen Monolog der Maria Magdalena am Grab des toten Jesu.

Die kompositorische Wiederaufnahme der Figur der Maria Magdalena in einem Werk, das in solch zeitlicher Nähe zum *Sohn des Zimmermanns* steht, ist so ungewöhnlich, dass die Vermutung naheliegt, dass Hiller hier noch einen Appendix zu seiner sechs Monate zuvor uraufgeführten Komposition nachreichen möchte. In der Tat war, bedingt durch den kirchlichen Auftraggeber des Werkes, der katholischen Abbé-Vogler-Musikstiftung und dem Würzburger Dom als Ort der Uraufführung, die künstlerische Darstellung der Maria Magdalena gewissen Beschränkungen unterworfen. Mit der Vertonung der *Pietà* setzt Hiller daher eine zweite Deutungsmöglichkeit entgegen, die ob der Betonung einer möglichen erotischen Komponente im Verhältnis zu Jesus im stark konservativen Umfeld des Auftraggebers offensichtlich für ihn nicht möglich gewesen ist. Wie klar er dabei die Figuren seiner Kompositionen vor Augen hat zeigt sich dadurch, dass Hiller die ausführenden Künstler seiner Werke immer konkret vorschlägt, weil er deren Klang bereits bei der Komposition vor Ohren hat oder gezielt für die Möglichkeiten einer bestimmten Stimme, eines bestimmten Interpreten schreibt. Auch Ann-

⁴²² 37 Und siehe, eine Frau, die in der Stadt lebte, eine Sünderin, erfuhr, dass er im Haus des Pharisäers zu Tisch war; da kam sie mit einem Alabastergefäß voll wohlriechendem Öl 38 und trat von hinten an ihn heran zu seinen Füßen. Dabei weinte sie und begann mit ihren Tränen seine Füße zu benetzen. Sie trocknete seine Füße mit den Haaren ihres Hauptes, küsste sie und salbte sie mit dem Öl.

Katrin Naidu als Mezzosopranistin / Maria Magdalena stand ein Jahr von der Uraufführung von *Der Sohn des Zimmermanns* bereits fest:

17. März 2009

Lieber Martin,

mit seperater Post gehen die Partituren vom SOHN DES ZIMMERMANNs
an Dich ab. Ich hoffe, daß alles wohlbehalten bei Dir ankommt.

Meine Vorschläge:

DER VERSUCHER

Heidi Elisabeth Meier
(Hilliererfahren durch PETER PAN)

MARIA MAGDALENA

Ann Katrin Naidu
(hat eine Stimme, die sich ideal
mit dem Klang der Violen mischt)

ZWÖLF APOSTEL

entweder 12 Leute aus Deinem
Chor, die auch als Solisten
(Petrus, Judas) in Frage kommen)

Johannes der Täufer und
PILATUS sind dramatische Tenöre
Da ich alle meine schwierigen instrumentalen und vokalen Partien
vor der Drucklegung mit Künstlern erarbeite, habe ich den PILATUS mit
Hubert Nettinger (eh. Singphoniker) ausprobiert. Es wäre gut, wenn
Johannes und Pilatus von z w e i Sängern gesungen werden könnten.

VOCES sollen 6 gute Sängerinnen aus Deinem Chor sein. Ursprünglich
war nur eine einzige Frauenstimme vorgesehen, aber in einem Traum
sangen mir 6 Frauen die Musik vor. Ich stand sofort auf und kritzelte
gegen vier Uhr morgens alles aufs Papier.

Zu den Instrumenten:

VIOLA D'AMORE Julia Rebekka Adler 089-330 37 458

DISKANT-ZITHER Georg Glasl 08851 - 5899

HACKBRETT/KONTRABASSHACKBRETT Birgit Stolzenburg
de Basio ???

Falls Du noch eine Harfe brauchst, ich habe alle vier Harfen letzten
Sommer ausprobiert mit Irmgard Gorzawski 089-820 20 659

Abbildung 60: Brief Hillers vom 17. März 2009.

Hillers sehr konkrete Vorstellungen für die in seinen Kompositionen besetzten Künstler zeigen, dass er klare visuelle und szenische Vorstellung beim Komponieren hat. Damit entsteht eine Verschmelzung der in der Komposition dargestellten Rolle mit der sie ausführenden Person. Naidu *ist* für ihn in diesem Kontext die Maria Magdalena. Sie kann sich daher als solche ein halbes Jahr nach der Uraufführung von *Der Sohn des Zimmermanns* noch einmal zu Wort melden.

III. Der Tod ist groß

Der Tod ist groß.
 Wir sind die Seinen
 lachenden Munds.
 Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
 wagt er zu weinen
 mitten in uns.
 (Schlussstück)

Der Beginn des dritten Satzes ist vom Tonmaterial zunächst identisch mit dem des ersten Satzes und bildet somit einen klanglichen Rückbezug. Hiller überschreibt ihn mit Sarabande, aus dem gedichteten Besingen des Todes wird somit ein Totentanz. Der Satz ist taktiert, er besteht aus 13 Takten. Diese ungewöhnliche Zahl begründet sich aus der XIII. Tarotkarte, welche den Tod bezeichnet. Hillers Vorliebe für Tarot ist bekannt und wurde bereits erörtert, der dritte Satz seines Zyklus ist ein weiterer Beleg, wie dies Einfluss auf seinen Kompositionsstil hat. Die äußerst einfach geführte Gesangsstimme scheint zu schweben, sie bewegt sich fast ausschließlich auf einer tonalen Achse a', die sie nach oben in einer kleinen und nach unten in einer großen Terz erweitert.

The image displays a musical score for the piece 'III. Der Tod ist groß' by Paul Hindemith. The score is arranged in two systems, each featuring three staves: Mezzo-sopran (voice), Violoncello (Va. d'am.), and Harfe (Hfe.). The vocal line is written in a soprano clef, and the lyrics are in German. The instrumental parts are written in bass clefs. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte). The first system shows the vocal line with lyrics 'Wenn wir uns mit - ten im Le - ben mei - nen, wagt er zu wei - nen' and the instrumental accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics 'mit - ten in uns.' and the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte).

Abbildung 61: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit III, Partitur, S. 14.

Pfrogner (1976) bezeichnet Terzen als “die unser innerstes Fühlen bevorzugt zum Ausdruck bringenden Intervalle“⁴²³. Alle Textteile sind syllabisch vertont, „wagt er zu weinen“ wird von der Viola d’amore als Echo aufgegriffen. Nur der Schlussteil „mitten in uns“ durchschreitet eine Quinte, im Gegensatz zu den bisherigen Sätzen jedoch von der Unterquinte. Auch hier besticht der Satz durch seine Verdichtung und Kargheit. Die musikalische Parallele zur Einsamkeit ist sprechend: durchgehende Einsamkeit führt zum seelischen Tod.

IV. Sie war schon Wurzel

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?
(aus Orpheus. Eurydike. Hermes)

Anders als alle anderen Sätze beginnt der vierte Satz nicht mit a‘. Hiller entwickelt das Werk zunächst aus dem von der Harfe einleitend vorgestellten Ton g‘. Auffallend sind zunächst die colla parte Begleitung der Harfe und der ruhige, in g‘ ruhende Liegeton der Viola d’amore. Die Einführung des Tons es‘ ab der Textzeile „die in des Dichters Liedern manchmal anklang“ kann man als Signatur Hillers verstehen. Hiller nutzt seit seinem Chagall-Zyklus den Ton Es als Chiffre seines eigenen Namens⁴²⁴. Die Struktur des Satzes ist zweigeteilt, einem aus 22 Takten bestehenden ersten Teil folgt zunächst eine kurze, rezitativisch anmutende Überleitung von es‘ ausgehend mit einem in der Quint begleitenden Liegeton b‘.

⁴²³ Pfrogner (1976).

⁴²⁴ Hillers Freunde nennen ihn Sascha. Er unterzeichnet Briefe regelmäßig mit der musikalischen Formel Es-as-c-h-a.

Abbildung 62: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur S. 14.

Der zweite Teil ist nicht taktiert. Er wird durch ein „sehr ruhig, mit großem Atem“ geführtes Lamento der Viola d’amore eröffnet, welches die eingangs vorgestellte Gesangslinie des Mezzosoprans imitierend aufgreift und weiterentwickelt. Sparsam begleitet von kargen Tonrepetitionen der Harfe auf es, h, g und fis erweitert sich der Ambitus deklamatorisch immer weiter und endet in einem expressiven, in pp geführten Sprung ges‘ – d‘‘, einer über den Oktavraum gespreizten verminderten Quint. Das anschließende, „frei“ ausgeführte Seufzermotiv greift das „Wagt er zu weinen“-Motiv des dritten Satzes auf:

Abbildung 63: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit III, Partitur, S. 13, „Wagt er zu weinen“ – Motiv.

Abbildung 64: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur, S. 17, „Wagt er zu weinen“ – Motivimitation.

Hiller stellt hier, motivisch und miniaturhaft, den Bezug zwischen dem Verlust der Geliebten und dem Sterben dar. Über eine repetierende Pendelbewegung es‘-fes‘ in der Viola d’amore endet das Lamento auf f‘. „Sehr frei gestaltend“ und „mit äußerster Ruhe“ endet das Werk mit

dem unbegleiteten Gesang des Mezzosoprans. Die rezitativisch anmutende, von *f* entwickelte Melodie endet, nach einer spannungsgeladenen Fermate, mit dem Wort „Wer?“ auf *h*‘.

Mezzo-sopran *p sehr frei gestalten*
Und als plötz - lich jäh der Gott sie an - hielt

Va. d'am. *f*

Hfe. *f*

Mezzo-sopran *mp mit äußerster Ruhe*
und mit Schmerz im Aus - ruf die Wor - te sprach: Er hat sich um - ge -

Mezzo-sopran *ppp*
- wen - det -, be - griff sie nichts und sag - te lei - se: Wer?

Abbildung 65: Hiller, Du meine heilige Einsamkeit IV, Partitur S. 17 "Wer?"

Rilkes Gedicht ist der Abgesang auf eine geliebte Frau, Hillers Vertonung ein weiterer Beleg für Reiß' Vermutung von autobiographische Verweisungsstrukturen⁴²⁵ in Hillers Werk.

Es ist schon erörtert worden, dass die Widmung von *Schulamit* „der ewigen Schulamitin zugeeignet“⁴²⁶ ist, und die Konzeption des Werkes um einen Zentralton H auf eine zutiefst persönliche autobiographische Erfahrung Hillers hinweist. In vielen seiner Werke kommt Hiller, meist nostalgisch darauf zurück. Auch der Referenzton *h* weist, wie bereits erwähnt, auf den Anfang eines weiblichen Vornamens hin. Diese Referenz findet man hier wieder. Hiller bezeichnet *Schulamit* als „[...] eine Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht. [...] Da ich Musiker bin, huldige ich ihnen auf meine Weise.“⁴²⁷ *Schulamit* ist, neben einer generellen „Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht“ aber auch eine zutiefst persönliche Auseinandersetzung mit einer Lebensphase, die Hiller nie losgelassen hat und die er in vielen seiner Kompositionen wieder aufnahm. Auch eine inhaltliche Verbindung zur Peregrina-

⁴²⁵ Vgl. Reiß (2012:8).

⁴²⁶ Hiller, *Schulamit*, Partitur.

⁴²⁷ Hiller im Programmheft zur Uraufführung der Neufassung im Stadttheater Hildesheim, zitiert nach Reiß (2011:90).

Motivik in *Eduard auf dem Seil* kann man feststellen, die die Tragik einer lebenslangen Liebesverbundenheit und ihre künstlerische Aufarbeitung thematisiert.

Zieht man auch hier Pfrogner's Einfluss auf Hiller in Betracht, findet sich erneut ein Beleg dafür, dass dieser Hillers Kompositionsstil konstitutiv geprägt hat. Unter Bezugnahme auf die chinesische Musiktheorie weist Pfrogner tonalen Umfeldern „relative Helligkeitsgrade“ zu, wobei er innerhalb einer Quintenkette F-C-G-D-A-E-H die Tonart F als die „relativ dunkelste“ und H als die „relativ hellste“ bezeichnet. Aus der vorgestellten Quintkette konstruiert er dabei Intervallbezüge, die er in Beziehung zur anthroposophischen Lehre Steiners setzt. Dies ist bereits erörtert worden.

Dadurch zeigen sich drei Wirkweisen von Hillers Kompositionstechnik.

1. Die Intervallverbindung f'-h' steht als Tritonus/verminderte Quint für die Zerbrochenheit von Beziehung. Diese Idee geht auf Pfrogner zurück.
2. Mit f und h wählt Hiller Tonbezüge, die Pfrogner als „relativ dunkelste“ (f) und „relativ hellste“ (h) bezeichnet. Dies entspricht dem im Text thematisierten Verlust Eurydikes an die Unterwelt und dem Zurückbleiben Orpheus'.
3. Mit dem Schlusston h und dem im Stück prominent platzierten Ton es führt Hiller Chiffren für real existierende Personen ein. Deren Beziehung setzt er in Verhältnis zu Rilkes Text und identifiziert sich so mit ihm.

4.2.14 Appendix und Ergänzung? Ziffer 8A der fünften Szene als theologische Deutung

Ein weiterer Hinweis darauf, dass sich Hiller bei der Entstehung von *Der Sohn des Zimmermanns* in seiner künstlerischen Entfaltungsmöglichkeit nicht frei genug gefühlt haben könnte, belegt ein Einschub in der fünften Szene, der erst nach der Uraufführung Eingang in die Partitur fand. Auf der Aufnahme des Werkes ist er somit nicht enthalten, man findet ihn nur lesend in der Partitur.

Die nachträgliche Veränderung von Kompositionen durch den jeweiligen Komponisten ist keine Besonderheit, ebenso nicht sein Bestreben nach Vollkommenheit und letzter Gültigkeit seines Werkes. Im vorherigen Kapitel habe ich beschrieben, dass Hiller, bedingt durch den kirchlichen Auftraggeber des Werkes, der katholischen Abbé-Vogler-Musikstiftung und dem Würzburger Dom als Ort der Uraufführung, in seiner künstlerischen Freiheit offenbar Beschränkungen unterworfen war oder dies zumindest so empfunden hat. Eine Möglichkeit,

dies in Bezug auf seine Sicht zur Rolle Maria Magdalenas zu korrigieren, hat er offensichtlich in der Komposition *Du meine heilige Einsamkeit* gefunden. Damit kontextualisiert er den *Sohn des Zimmermanns* durch eine kompositorische Ergänzung und schafft, nach Danuser, einen intertextuellen Kontext. In weitere Veränderung nimmt Hiller hinsichtlich der theologischen Deutung der Interpretation der Rolle Judas Ischariots vor.

Bereits bei der Betrachtung des Riemenschneideraltars und seiner Rolle als künstlerischer Inspiration für die Entstehung des fünften Bildes habe ich auf die besondere bildhauerische Gestaltung der Figur des Judas hingewiesen. Für Riemenschneider war Judas Ischariot offensichtlich die herausragende Figur unter den Aposteln, sie ist daher sprichwörtlich „aus einem anderen Holz geschnitzt“ und kann bei Bedarf aus dem Bild herausgenommen werden. Dieser *Bedarf* ergab sich rituell zwischen Aschermittwoch und Karfreitag, während der Fastentage wurde die Figur des Judas entfernt, was den Blick auf den im Hintergrund schlafenden Apostel Johannes freigibt. Auf den jahrhundertealten Brauch wird seit kurzer Zeit aus denkmalpflegerischen Gründen verzichtet. Der somit im wahren Sinne des Wortes *herausgehobenen* Stellung des Judas bei Tilman Riemenschneider wird von Hiller in einem Nachtrag zu seinem *Der Sohn des Zimmermanns* musikalisch entsprochen. Im Anschluss an die *Gethsemane Musik V* komponiert Hiller nach Ziffer 8 einen Einschub, den er in der Partitur mit 8A bezeichnet. In diesem umsingt Maria Magdalena rezitativisch, „ruhig nachdenkend“ und in Form einer Litanei den Ton *fi*‘. Der Ambitus der Gesangslinie reicht von der Unterquart *cis*‘ bis zur Oberquart *h*‘, die Linie besteht aus Stufen und kleinen Intervallen, nicht jedoch aus Sprüngen. Marias Rede richtet sich an die Apostel:

„Simon Petrus, Andreas, Jakobus und Johannes, Philippus und Bartolomäus, Matthäus und Thomas, Jakobus, der Sohn des Alphäus, Simon der Zelot, Judas, der Sohn des Jakobus: Ihr habt ihn alle nicht verstanden.“

Maria Magdalenas Rede ist ein Vorwurf in der Klanglichkeit einer Feststellung. Ihre Rede enthält keine besonderen dramaturgischen oder textausdeutenden Elemente, sie wirkt beiläufig und ist von der ausführenden Künstlerin lediglich *mit Überzeugung* vorzutragen. Die Beiläufigkeit der Rede und der Fakt, dass diese Seite nachträglich ergänzt wurde, macht neugierig, scheinbar hat auch hier Hiller noch etwas zu sagen. Ein Nachzählen der in der Rede vorkommenden Namen ergibt dabei, dass nur 11 Apostel genannt sind, was Hiller durch die Beifügung von im Neuen Testament zu findenden Attributen („der Sohn des...“) geschickt

verschleiert. Die Vermutung, dass ein prominenter Apostelname ausgelassen ist, erweist sich auf den ersten Blick als Fehleinschätzung, denn alle wesentlichen Namen wie *Simon Petrus*, *Johannes* oder *Judas* scheinen genannt. Wie oft bei Hiller bedarf es aber eines zweiten Blicks, um die Situation zu entschlüsseln:

8a

Violon

Maria-Magdalena

Hf I / III

Hf II / IV

ruhig nachdenkend
mf

Si-mon Pe-trus, An-dre-as, Ja-ko-bus und Jo-han-nes Phi-lip-pus und

Violon

M. Magd

Hf I / III

Hf II / IV

Bar-to-lo-mä-us, Mat-thä-us und Tho-mas, Ja-ko-bus, der Sohn des Al-phä-us,

Violon

M. Magd

Hf I / III

Hf II / IV

Si-mon, der Ze-lot, Ju-das, der Sohn des Ja-ko-bus: Ihr habt ihn al-le nicht ver-stan-den.

mf mit Überzeugung

Abbildung 66: Hiller, Der Sohn des Zimmermanns, Appendix 8A, S. 91, „Ihr habt ihn alle nicht verstanden“.

Die bekannteste Aufzählung der biblischen Apostel ist bei Mt 10,2 zu finden, die hier aufgeführten Namen erscheinen auch bei Markus und Lukas. Das Lukasevangelium (Lk 6,13ff) nennt aber in einem Punkt eine Abweichung. Statt des bei Matthäus und Markus erwähnten „Thaddäus“ wird dieser bei Lukas „Judas, Sohn des Jakobus“ genannt. Dieser ist jedoch nicht identisch mit dem von der Bibel als Verräter gebrandmarkten Judas *Ischariot*. Hiller führt seine Hörer also bewusst in die Irre – der fehlende Name ist der von Judas Ischariot. Auch damit bestätigt sich die Theorie, dass Hiller bewusst semantische Lücken in seinen Kompositionen lässt, die der Hörer zur Erschließung des Gesamtkontexts füllen muss.

Theologisch ist der Einschub jedoch brisant, denn damit lautet die eingefügte Textaussage, dass Judas Ischariot als einziger, neben Maria Magdalena, das Wesen der Heilsgeschichte verstanden habe. Die Vorstellung, dass es ohne Judas keine Erlösung gegeben hätte, ist in den nichtkanonisierten apokryphen Schriften zu finden und hat eine lange geschichtliche Tradition. Bereits Irenäus von Lyon (135-200) widerspricht der Idee, Jesus habe Judas um den Verrat gebeten, um so das Heilsgeschehen zu initiieren. Kasser, Meyer & Wurst (2006) besorgen eine theologisch nicht unumstrittene Herausgabe eines Textfragments des so genannten *Judas-Evangeliums*, welches als Codex Tchacos 1976 in Ägypten wiederentdeckt wurde.

Hillers Idee der Neugewichtung des Personentableaus der Passionsgeschichte unter dem Aspekt der Einbeziehung apokrypher Schriften ist dramaturgisch interessant, die Ausführung als Nachtrag zu *Der Sohn des Zimmermanns* aber unglücklich, da er die Balance aller Interpretationsfacetten damit empfindsam stört. Die größte Störung ist dabei, dass Hiller den ihm eigenen und bei Eco theoretisch beschriebenen Balanceakt der Dialektik von Form und Offenheit ad absurdum führt. Nach Eco ist ein Kunstwerk niemals stabil und unumstößlich, es bedarf der Interpretation, um vollständig zu sein. Damit bietet der Künstler dem Rezipienten ein

„[...] zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt wird, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, [...] auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte [...].“⁴²⁸

⁴²⁸ Eco (1977:55), zitiert nach Hastetter (2012b:142). Die erneute Wiedergabe von Teilen des Zitats geschieht hier aus Gründen der besseren Nachvollziehbarkeit meiner Analyse.

Die Offenheit, die laut Eco, zum „Medium der Bedeutungserzeugung“⁴²⁹ wird, entzieht Hiller hier dem Rezipienten, in dem er sich auf eine der sonst vielfältigen Lösungsmöglichkeiten festlegt. Damit gibt es für den Hörer keine semantische Lücke mehr zu füllen, die Deutung ist schon vollzogen.

Hiller tut seinem Werk mit diesem Einschub keinen Gefallen, es bleibt zu hoffen, dass die bisherige Aufführungspraxis ohne ihn erhalten bleibt.

⁴²⁹ Lüthy (2006:59).

4.3 Hoffnung (2015)

4.3.1 Annäherung an das Werk

„Seit einiger Zeit plante ich, zusammen mit meinem Librettisten Winfried Böhm, meine Oratorien *Augustinus* und *Sohn des Zimmermanns* zu einer Trilogie zu erweitern. Dies sollte eine Komposition für Violine und gemischten Chor werden mit dem Titel *Myriam*, der Geigerin Arabella Steinbacher gewidmet. Im Laufe der Vorbereitungen zu diesem Werk sah ich in einer Münchner Ausstellung zwei Skulpturen der Bildhauerin Antje Tesche-Mentzen mit dem Titel *Hoffnung*. In eine Skulptur sind Texte aus dem Alten Testament, von Laotse, Rilke und Hölderlin eingeritzt. Besonders der Text von Laotse, der die Mutterschaft anspricht, ließ in mir sofort Musik erklingen. Es wurde die Nummer VI des Zyklus. Es entstanden 9 Abschnitte. Zu Violine und Chor kamen noch zwei Schlagzeuger hinzu, die unter anderem tibetische Klangschalen und einen balinesischen Muttergong in B zu spielen haben, sowie eine Harfe.“⁴³⁰

Wilfried Hillers *Hoffnung – Umspielungen einer Skulptur von Antje Tesche-Mentzen nach Texten von Winfried Böhm*“ entstand 2015 und wurde am 18. März 2017 in Würzburg uraufgeführt. Aufführende waren der Monteverdi-Chor Würzburg unter Leitung von Matthias Beckert und Arabella Steinbacher als Solo-Violinistin. Die Besetzung ist im Vergleich zu den vorangegangenen Werken *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* kammermusikalisch, sie umfasst lediglich Violine, Harfe, 2 Schlagzeuger und sechsstimmig-gemischten Chor. *Hoffnung* ist eine Auftragskomposition des Bayerischen Rundfunks, wie in den vorangegangenen Werken zeichnet auch hier Winfried Böhm als Librettist verantwortlich. Ungewöhnlich ist, dass Wilfried Hiller für die Besetzung der Solo-Violine explizit eine Frau vorschreibt und die Besetzung mit einem Mann ausschließt.

Überraschend liest sich die im Vorwort der Partitur vom Komponisten erwähnte Einordnung des Werkes als dritter Teil einer Trilogie. Hiller berichtet dort, dass er die Erweiterung der beiden Werke *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* um eine Komposition mit dem Titel *Myriam* plante, im Laufe der Vorbereitungen jedoch eine Skulptur von Antje Tesche-Mentzen mit dem Titel *Hoffnung* sah, die ihn spontan inspirierte. Mit der Hinwendung zu Tesche-

⁴³⁰ Hiller, Vorwort zu *Hoffnung*, Partitur.

Mentzens Skulptur erfuhr dieser ursprüngliche Plan offensichtlich eine Korrektur, ob es sich bei *Hoffnung* damit tatsächlich um den dritten Teil einer Trilogie handelt, bleibt damit offen. Den Einfluss der Skulptur auf den Kompositionsprozess schildert Hiller wie folgt:

„Die Bronzeskulptur Hoffnung von Antje Tesche-Mentzen stellt eine stolze, aufrecht stehende Frau dar. Mit ihrem linken Arm, der gleichzeitig ein Flügel ist, berührt sie vorsichtig ihren Körper. Sie wird damit für mich zum Symbol der Mutter, der Zukunftsgebärerin schlechthin, im 2. Teil des Zyklus auch zur Mutter verschiedener Religionsstifter. Dadurch verschob sich der Schwerpunkt von *Myriam*, der Mutter von Jesus, auf die *Hoffnung*. Die in die Bronzeskulptur spiralförmig eingeritzten Symbole des Glaubens, Öffnungen und aufwärts strebenden Treppen verwandelten sich bei mir organisch in aufsteigende Tonstufen. Am Schluss einer Aufführung, wenn alle Sängerinnen und Sänger an der Skulptur vorbei die Bühne verlassen, stecken sie zusammengefaltete Zettel in die Öffnungen der Skulptur, auf denen sie einen Wunsch an die Hoffnung formuliert haben.“⁴³¹



Abbildung 67: Tesche-Mentzen, Skulptur „Hoffnung“.

⁴³¹ Hiller, Vorwort zu *Hoffnung*, Partitur.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass die Werkkonzeption während des Schaffensprozesses Veränderungen unterworfen war, findet man in der im Programmheft der Uraufführung abgedruckten Vita des Librettisten Winfried Böhm: „Für Wilfried Hiller verfasste er die Libretti zu den Oratorien *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* sowie den Entwurf für die *Hoffnung*.“⁴³² Während der Titel des Werkes also das Libretto Böhm zuordnet, interpretiert dieser selbst seinen Beitrag als „Entwurf“. Böhm schildert die Genese des Librettos im Programmheft wie folgt:

„Nach der überaus positiven Aufnahme der beiden geistlichen Werke *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* reifte bei Wilfried Hiller der Plan, die beiden Stücke um ein weiteres zu bereichern und zu einer (Würzburger) Trilogie auszubauen. Auf der Suche nach einer Titelfigur, die neben dem überragenden Philosophen und Theologen Augustinus einerseits und Jesus von Nazareth andererseits bestehen könnte, gelangten wir nach längeren Überlegungen zu der Überzeugung, dass das nur die Mutter jenes Zimmermannsohns, also Maria, sein könnte. So wie unser Zugang zu Augustinus und Jesus ein ausgesprochen ‚menschlicher‘ war, sollte auch unser neues Stück bei der jüdischen Frau und Mutter Myriam ansetzen. Und genau so, wie in den beiden anderen Stücken die Titelfigur gar nicht in Erscheinung trat, sollte auch Maria nicht selbst ‚auftreten‘, sondern durch eine Violine ‚repräsentiert‘ werden. [...] Für mich erschien es naheliegend, das Libretto auf Fragmente aus klassischen marianischen Texten aufzubauen. Während der durch häufige Unterbrechungen geprägten Arbeit an diesem Vorhaben begegnete Wilfried Hiller in einer Münchner Ausstellung zwei Skulpturen der Bildhauerin Antje Tesche-Mentzen mit dem Titel *Hoffnung*. In eine der beiden waren Texte aus dem Alten Testament sowie von Laotse, Rilke und Hölderlin eingeritzt. Im Vorwort zur gedruckten Partitur des Stückes schreibt der Komponist: ‚Besonders der Text von Laotse, der die Mutterschaft anspricht, ließ in mir sofort Musik erklingen. Es wurde die Nummer VI des Zyklus.‘ Die Bronzeskulptur *Hoffnung* wurde für Wilfried Hiller zum Symbol der Mutter allgemein und zur Zukunftgebälerin schlechthin. Damit erweiterte sich zwangsläufig der Schwerpunkt von der Mutter von Jesus auf die Mutter überhaupt und schließlich auf die von dieser verkörperten Hoffnung. Das führte den Komponisten insbesondere dazu, das Instrumentarium erheblich auszudifferenzieren

⁴³² Böhm, Programmheft zur Uraufführung: Hiller, *Hoffnung*.

und eine Reihe von Schlaginstrumenten wie beispielweise tibetische Klangschalen, einen balinesischen Mutter-Gong und afrikanische Schlitz-trommeln einzusetzen. Auch die der Harfe anvertrauten ‚Skalen‘ (aufsteigende Tonstufen) verdanken sich der Anregung durch die Skulptur. So dürfte der besondere Reiz dieses Werkes darin liegen, dass klassische marianische Textstücke neben Texten aus anderen Kulturkreisen zu stehen kommen und Anklänge an klassische Choräle neben überraschenden Klängen aus anderen Kulturkreisen. Insofern tritt zwar durch die (auch materielle) Dominanz der Hoffnungsskulptur die konkrete Person Maria gegenüber Mutterschaft und Zuversicht allgemein zurück, bleibt aber als eine exemplarische Inkarnation der Hoffnung erhalten. Beide Momente erscheinen in dem Schluss-Satz wie in einer Nußschale zusammengefasst: Die Hoffnung ist eine Frau.“⁴³³

Auch Böhm bestätigt also die Veränderung der Kompositionsintention während des künstlerischen Schaffensprozesses, die Begegnung mit Tesche-Mentzen hat offensichtlich Hillers Meinung stark verändert. Während das Konzept *Augustinus – Der Sohn der Zimmermanns – Myriam/Maria* als Trilogie einen erkennbaren inneren Zusammenhang aufweist, erschließt sich dieser mit der Konzeption *Augustinus – Der Sohn der Zimmermanns – Hoffnung* ungleich schwerer, da die in den beiden ersten Teilen beschriebenen Hauptdarsteller zwar nicht dargestellt wurden, jedoch als Person existierten. Unklar ist auch, warum Böhm im Gegensatz zu Hiller von einer „Würzburger“ Trilogie von *Augustinus, Der Sohn des Zimmermanns* und *Hoffnung* spricht. Wie bei den Gattungsbezeichnungen der geistlichen Werke, wird auch der Begriff der Trilogie damit nicht einheitlich verwendet.⁴³⁴ Bezieht sich die Formulierung auf die Herkunft Böhms, der als Pädagogikprofessor an der Würzburger Julius-Maximilian-Universität lehrte?

Eine weitere Möglichkeit der Begriffswahl *Trilogie* erklärt sich, wenn man sich das Werkverzeichnis Hillers anschaut. Hier ist der Begriff der Trilogie im Bereich von Hillers Opernkompositionen bereits besetzt, seine Kompositionen *Der Rattenfänger von Hameln* (1992/93), *Der Schimmelreiter* (1997) und *Eduard auf dem Seil* (1998/99) werden zusammenfassend als *Trilogie der Sagen* bezeichnet. Auch gibt es in seinem Werkverzeichnis bereits eine *Trilogie der Träume*, es liegt damit nahe, dass er diesen weltlichen Trilogien auch

⁴³³ Böhm, Vorwort zur Uraufführung: Hiller, *Hoffnung*.

⁴³⁴ Böhm spricht im Programmheft vom *Sohn des Zimmermanns* als „geistliches Spiel“. Eine ausführlichere Diskussion zur Problematik der Gattungsbezeichnung wird in einem späteren Kapitel geleistet.

eine geistliche gegenüberstellen wollte. Offensichtlich ist auch, dass Hiller mit dem Abschluss einer jeweiligen Trilogie auf weitere kompositorische Auseinandersetzung mit dem Sujet verzichtet. Trilogie bedeutet für ihn offensichtlich, dass ein Gedanke in sich abgeschlossen und beendet ist. Damit wäre auch die Ergänzung von *Augustinus* und *Der Sohn der Zimmermanns* eine Traditionslinie, die Hiller in sich selbst begründet: die dreifache Auseinandersetzung mit einem Sujet.

Trilogie der Sagen	I	Der Goggolori	Eine bairische Mär in acht Bildern und einem Epilog Libretto: Michael Ende	1982-83
	II	Der Rattenfänger	Ein Hamelner Totentanz in 11 Bildern, einem Prolog und einem Epilog Libretto: Michael Ende	1992-93
	III	Der Schimmelreiter	Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischengesang nach Theodor Storm Libretto: Andreas K.W. Meyer	1996-97
Trilogie der Träume	I	Das Traumfresserchen	Ein Singspiel in 7 Bildern und 6 Zwischenspielen Libretto: Michael Ende	1989-90
	II	Peter Pan	Eine musikalische Abenteuerreise in drei Akten, einem Vor- und einem Nachspiel Nach einem Kinderbuch von J.M. Barrie in der deutschen Übersetzung von Erich Kästner	1995-96 (rev.1998)
	III	Pinocchio	Ein italienischer Traum in zwölf Bildern Libretto: Rudolf Herfurtner nach Carlo Collodi	2001
„Würzburger“ (?) Trilogie	I	Augustinus	Ein klingendes Mosaik in sieben Bildern Libretto: Winfried Böhm	2004
	II	Der Sohn des Zimmermanns	Szenen nach dem Neuen Testament Libretto: Winfried Böhm Musikdramaturgische Mitarbeit: Elisabet Woska	2009
	III	Hoffnung	Umspielungen einer Skulptur von Antje Tesche-Mentzen nach Texten von Winfried Böhm	2015

Tabelle 15: Trilogien im Werk Hillers.

Warum sich Hiller so stark mit Tesche-Mentzens Kunst identifiziert, erklärt ein Blick in die internationale Rezeption, die das Werk der Künstlerin beschreibt.

„Es ist fast unmöglich, das Werk von Antje Tesche-Mentzen irgendwelchen zeitgenössischen Strömungen zuzuweisen. Ihre Arbeiten gleichen nur sich selbst, sie sind unverwechselbar. Die Werke von Antje Tesche-Mentzen haften nicht an der

Vergangenheit, wollen nichts wissen von pessimistischer Spielerei mit dem Untergang. Ihre Kunst erzählt von Wachstum, Verwandlung und Leben.“⁴³⁵

Schwerpunkt ihres Schaffens seien hierbei die Beziehung zwischen Mensch und Natur sowie die Beziehung zwischen Mensch und Gott. Dadurch erkläre sich die Wirkweise von Tesche-Mentzens Werken wie *Gaia*, *Maternità*, *Erda*, *Vision*, *Mystery*, *Großes Lächeln*, letztlich von selbst:

“They are sounds, tonal harmonies that resound in the observer and carry him to connections, feelings, memories, emotions. ‘A harmony’, as Peter Stein says, speaking about Antje Tesche-Mentzen, ‘intended in the ancient meaning of reconciliation of opposites and fusion in the authentic plastic form’. Her work reveals the common, creative origin of every religion and culture. The art by Antje Tesche-Mentzen speaks about growth, metamorphosis and life; speaks about the eternal feminine hidden in the kernel of our artists’ works and as source of her creating“⁴³⁶

Der Vergleich dieser Aussagen mit der in der in Kapitel 2 zitierten Wirkweise von Hillers Schaffen deckt erstaunliche Parallelen auf. Müllers (2014) Beschreibung der „gestischen Funktion“ und die Bemerkung, dass Hillers Musik sich keiner der gängigen Einordnungsmuster unterwirft, sowie Reiß‘ (2012) Bemerkungen zu den topoi der Hillerschen Werke, seiner mythisch-phantastischen Stoffauswahl, sowie der durchgängig zu findenden Thematisierung eines „prägendes Spannungsverhältnis[es] von Gegenwart und Vergangenheit“⁴³⁷ lesen sich

⁴³⁵ Peter Stein: *Skulpturen zu Werken von Richard Strauss*, Bruckmann Verlag, 1989. Zitiert nach <http://antje-tesche-mentzen.de/presse/>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁴³⁶ Nevia Pizzul Capello (2013), Kurator „Overplay“, 55. Biennale Venice (Italy), 2013. Zitiert nach <http://antje-tesche-mentzen.de/presse/>, aufgerufen am 24. Juli 2020. Das vollständige Zitat lautet: „To the multiplicity of her techniques and artistic means the evident constancy of her themes and motifs contrasts. She always gets inspiration from Myths, in order to give expression to the questions which are the basis of human life. On the one hand she establishes a comparison between man and nature, on the other between man and God. This shows itself as an intuitive act of faith which skims the sphere of dream and vision; act of rational and philosophical consideration with which the artist gives shape to her perception of cosmic harmony. This is also the source of the names of her works: Gaia, Maternità, Erda, Vision, Mystery, Großes Lächeln. They are sounds, tonal harmonies that resound in the observer and carry him to connections, feelings, memories, emotions. „A harmony“, as Peter Stein says, speaking about Antje Tesche-Mentzen, „intended in the ancient meaning of reconciliation of opposites and fusion in the authentic plastic form“. Her work reveals the common, creative origin of every religion and culture. The art by Antje Tesche-Mentzen speaks about growth, metamorphosis and life; speaks about the eternal feminine hidden in the kernel of our artists’ works and as source of her creating.”

⁴³⁷ Reiß (2012a:15).

vor diesem Hintergrund wie eine musikalische Entsprechung zu Tesche-Mentzen. Hiller sieht offensichtlich in der Künstlerpersönlichkeit Tesche-Mentzens ein seelenverwandtes Gegenüber.

Hillers bereits erwähnte Beobachtung hinsichtlich der Führung der linken Hand an Tesche-Mentzens Skulptur⁴³⁸ verweist auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs „Hoffnung“ als Hinweis auf eine Schwangerschaft. In der Tat kommt das Motiv der Mutterschaft im Werk Tesche-Mentzens mehrfach vor, sowohl ihre Werke *Maternità* als auch *Vision* spielen mit der gleichen Motivik.



Abbildung 68: Tesche-Mentzen: Vergleich Maternità, Vision, Hoffnung.

Dabei ist der jeweils obere Teil der Skulptur dem Torso einer Frau empfunden, der untere Teil ist geweitet und mit Öffnungen versehen. Die Figuren bieten Raum für allegorische Symbole, Zitate und Bilder, die in den Körper eingearbeitet sind und sich nur bei naher Betrachtung erschließen. Im Falle der *Hoffnung* steht ein christliches Kreuz dabei gleichberechtigt zwischen Symbolen anderer Weltreligionen. Die in die Skulptur eingearbeiteten Öffnungen entpuppen sich bei näherem Hinsehen als Tore.

⁴³⁸ „Mit ihrem linken Arm, der gleichzeitig ein Flügel ist, berührt sie vorsichtig ihren Körper. Sie wird damit für mich zum Symbol der Mutter, der Zukunftsgebärerin schlechthin [...], vgl. Hiller, Vorwort zu *Hoffnung*, Partitur.

Um die Zusammenhänge zwischen Hillers Werk und Tesche-Mentzens Skulptur näher zu beleuchten, möchte ich das Werk zunächst formal gliedern.

Die Struktur von *Hoffnung* entspricht der Struktur des *Sohn des Zimmermanns*, sie ist in sieben Bilder gegliedert, denen als Rahmen ein *Prooimion* vorangestellt und eine *Metamorphosis* angehängt wird. Im Gegensatz zu *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns* ist die Schlagzeugbesetzung für Hillersche Verhältnisse eher klein:

Schlagzeug 1: P · 2 Beck [h,t] · 3 Tomt [h/m/t] · 2 afrik. Schlitztr. · gr. Tr. · Guiro [klein] · Clav. · 3 Woodbl. [h/m/t] · tibet. Klangschalen [a, b, cis', d', es', e' · Semanterion.

Schlagzeug 2: P. · Crot. · 2 Beck. [h/t] · balinesischer Muttergong [B'] · 3 Tomt. [h/m/t] · 2 afrik. Schlitztr. · gr. Tr. · Guiro [groß] · Claves · 3 Woodbl. [h/m/t] · tibet. Klangschale [A, e, dis', es', e', a']), (a' = Venuston, etwas höher als der Kammerton).

Alle besetzten Schlagwerkinstrumente kommen auch im *Augustinus* und dem *Sohn des Zimmermanns* vor, sie stehen damit in einer logischen Besetzungstradition. Die Verwendung der Solo-Violine findet sich bereits im *Augustinus* und steht in Verwandtschaft zur Verwendung der Viola d'amore im *Sohn des Zimmermanns*. Vermutlich war die Violine in der ursprünglichen Konzeption des Werkes als musikalischer Ausdruck *Myriams/Marias* geplant. Hiller würde damit einer in sich begründeten Traditionslinie folgen, die bereits in der Verwendung der Klarinette im *Der Rattenfänger von Hameln* ihren Ursprung nahm. Deutend könnte man sagen, dass die Violine in *Augustinus* und *Hoffnung* etwas verkörpert, das mit Jesus (Viola d'amore) in Beziehung steht (oder instrumental gesprochen: *verwandt* ist).

Die Satzbezeichnung und ihre Besetzung lauten wie folgt:

- I. *Prooimion* für gemischten Chor, 2 Paar Claves, 2 Guiros, Semanterion, 5 Wood-Blocks, Violine und Harfe
- II. *Invocationes* für gemischten Chor, tibetische Klangschale in es', Pauken und 4 Becken
- III. *Proaistasis* Vorahnung für Violine solo
- IV. *Als der Engel eintrat* für Chor und tibetische Klangschalen
Scala prima (16 aufsteigende Tonstufen)

- V. *Magnificat* für Sprechchor und gemischten Chor a cappella
- VI. *Liebe nach Laotse* für Chor, Violine, Harfe, balinesischen Mutter-Gong, Große Trommel, 2 Zimbeln
Scala secunda (3 aufsteigende Tonstufen)
- VII. *Hoffnung* für Violine, Harfe, Chor, 4 Tom-Toms und 3 Becken
Scala terzia (2 aufsteigende Tonstufen)
- VIII. *Vocalise* für Sopran solo, Klangschalen und balinesischen Mutter-Gong
Scala quarta (13 aufsteigende Tonstufen)
- IX. *Metamorphosis* für Violine, Chor, Pauken, Harfe, 4 afrikanische Schlitztrommeln

Wie im *Sohn des Zimmermanns* rückt, bedingt durch die ungerade Anzahl der Sätze, der 5. Satz des Werkes automatisch in den Mittelpunkt der Handlung. In Analogie zum *Sohn des Zimmermanns*, wo mit dem *Vater Unser* das einzige wörtlich überlieferte Gebet Jesu in den Mittelpunkt der Handlung rückt, steht in der *Hoffnung* mit dem *Magnificat* ⁴³⁹ das vielleicht wichtigste Gebet Marias im Zentrum. Die Sprachenvielfalt der Satzbezeichnungen gibt Rätsel auf: Drei Bezeichnungen (*Prooimion*, *Proaistesis*, *Metamorphosis*) sind aus dem Altgriechischen übernommen, zwei (*Invocationes*, *Magnificat*) dem Lateinischen, drei (*Als der Engel eintrat*, *Liebe nach Laotse*, *Hoffnung*) aus dem Deutschen und eine (*Vocalise*) dem Französischen. Dem vierten, sechsten, siebten und achten Satz ist jeweils eine *Scala* nachgestellt, deren Umfang bereits im Inhaltsverzeichnis angekündigt wird. Diese *Scalae* bilden musikalisch die vier in der Skulptur zu sehenden Treppenstufen ab. Addiert man die jeweils aufsteigenden Tonfolgen der *Scalae* (16, 3, 2,13), ergibt sich die Zahl 34, welche die Kernzahl in *Der Sohn des Zimmermanns* ist und für Hiller die jesuanische Zahl bedeutet. Die Zahlenfolge verweist erneut auf das Magische Quadrat Dürers in der *Melencholia I*, deren erste Zeile die Zahlen 16-3-2-13 abbildet. Der Begriff der *scala mystica* bildet einen Rückgriff auf *Augustinus* und bezeichnet im augustiniischen Denken den „Aufstieg von der vergänglichen und trügerischen Sinnlichkeit zur unvergänglichen Idealität“⁴⁴⁰. Hiller übersetzt diesen Begriff seit *Augustinus* musikalisch in die Form der aufsteigenden Linie. Da die Stufen der Gottsuche nicht konsekutiv geschehen, ist die Linie durch die fragmentarische Verteilung zwischen einzelnen Sätzen durchbrochen. Dadurch entstehen Brüche (oder eben Stufen), die dennoch linear sind.

⁴³⁹ Lk 1, 46-56.

⁴⁴⁰ Böhm, E-Mail an Hiller vom 14. Juli 2014, Programmheft zur Uraufführung, S. 10.

Zur Textgenese schreibt Hiller, dass in die Skulptur „Texte aus dem Alten Testament, von Laotse, Rilke und Hölderlin eingeritzt“⁴⁴¹ sind. Für das Libretto wurde der Laotse-Text übernommen, nicht jedoch die Texte von Rilke und Hölderlin.⁴⁴²

4.3.2 (I) Prooimion

Hunger! Krankheit! Armut! Tod! Einsamkeit! Krieg! Ausbeutung! Sklaverei!
 Verzweiflung! Angst! Geiz! Unrecht! Kälte! Gier! Neid! Hass! Unwissenheit!
 Gott! Ist ein Gott?
 Ist ein Gott, der uns Hoffnung gibt?
 Ein Gott, der den Sinn des Daseins lichtet
 Der uns am Ende richtet?
 Die Armen hungern, keiner gibt ihnen Brot.
 Die Ausgebeuteten ächzen und stöhnen – niemand erlöst sie.
 Wehe dem, der allein ist; wenn er stürzt, hilft ihm keiner auf.
 Selig die Toten, nicht, die noch leben müssen
 Wir sind nur Dünger auf dem Acker der Erde.
 Auch die nach uns kommen, werden vergessen.
 Gott!

Wie bereits im *Augustinus* beginnt das Werk mit einer Klage auf die Verderbtheit der Gegenwart. Während in der ersten Zusammenarbeit von Hiller und Böhm im *Augustinus* diese Klage von der Dekadenz des im Abstieg begriffenen Roms handelt, beginnt *Hoffnung* mit einer Zustandsbeschreibung der Welt unter Bezugnahme auf das theologische Problem der Theodizee. Der Sprechchor steigert sich aus dem *pp* kommend, ein kurzer Harfeneinwurf stellt zwei Tonarten (F vs. E-Dur) gegenüber, welche zunächst genutzt werden, um den Übergang in den gesungenen Part zu gestalten. Die Bitonalität löst sich unmittelbar nach G-Dur auf, was angesichts des dramatischen Texts zunächst verwundert. *Gott* antwortet auch nach mehreren Rufen zunächst nicht, die Beziehung zu ihm scheint gestört. Augen- und ohrenfällig wird dies im Harfenmotiv (h'-c'-d'-e'-f'), das eine verminderte Quinte umspannt. Das tonale Zentrum der Chorpartie umspielt G-Dur und steigert sich dynamisch stark, kurz vor Ziffer sechs taucht das harmonische Harfenmotiv F-E-Dur wieder auf und wird um G-Dur erweitert. Die sechsmalige Anrufung Gottes in den Damenstimmen als Quintklang fis'-h'-fis'' wird von fünf aufsteigenden Dur-Akkorden der Herrenstimmen F-G-A-H-C begleitet, was die dramatische

⁴⁴¹ Hiller, Vorwort zu *Hoffnung*, Partitur.

⁴⁴² Auch hier finden sich strukturelle Bezüge, die sich mit Danusers Modi kategorisieren lassen. Besonders die Modi 3-5 sind dabei stark vertreten.

Wirkung der Stelle unterstützt. Die von Schlagwerk und Harfe begleitete Anrufung Gottes bricht abrupt ab. Eine Antwort geschieht durch die Violine, die, hinter dem Publikum stehend, ein leises c⁴ spielt, welches, kaum gehört, von den erneut im *sff* einsetzenden Schlagzeugen (Woodblocks) unterbrochen wird. Zwei erneute Rufe des Chores nach Gott kadenzieren von G-Dur über As-Dur nach C-Dur. Hier setzt erneut die Violine auf c⁴ ein, diesmal entwickelt sich aus ihrem Ton eine lyrische *Melodie der Hoffnung*, die sich aus einem Dreiklangsmotiv a-gis-fis entwickelt. Während ihres Spiels geht die Geigerin langsam durchs Publikum auf die Skulptur zu, kommt bei ihr an und umspielt sie. Das Gehen des Weges wirkt mit Quintklang-Akkordbrechungen der Harfen illustriert (d-cis-h-cis). Das Motiv der Violine wird sukzessiv erweitert und umspielt dabei den gesamten Tonleiterraum von fis-moll, wobei reine und verminderte Quinte c⁴ und cis⁴, sowie e⁴ und es⁴ wie g⁴ und gis⁴ alterieren. Der einzige Ton, der in dem langen Solo konsequent ausgelassen ist, ist h⁴. Dieser erscheint erst im letzten Nachklang, ohne dass ihm scheinbar eine besondere Bedeutung zugewiesen wird: Aus einem Kreuzmotiv gis⁴-c⁴-e⁴-gis⁴ entwickelt sich eine quintolisch geführte chromatische Linie zum Ursprungston c⁴. Dieses wird durch den Leitton h⁴ erreicht.

Eine mögliche Deutung der Szene bietet die Betrachtung der entstehenden Wirkung. Bezeichnungen der Melodien und Musiken sind bei Hiller oft assoziativ gedacht. Es gibt keine Form- oder Strukturmerkmale, die Hoffnung ausdrücken können, weil Hoffnung als Begriff keine Struktur besitzt, die darstellbar ist. Der Begriff kann jedoch klanglich-assoziativ besetzt, oder symbolisch in Tonsprache umgesetzt werden. Letzteres führt uns wieder zurück zu Messmers (2014) im 2. Kapitel dieser Arbeit vorgestellten Idee vom „Bereich des Nichthörbaren“, der sich nur studierend erschließt, aber vom Hörer nicht aktiv wahrgenommen werden kann. Wenn wir nun aber davon ausgehen, dass Komponisten verstanden werden wollen, muss Hiller Wege finden, auf versteckte Symbolik hinzuweisen, in der Hoffnung, dass dies zu einem visuellen Studium seiner Werke führt, welches dann die verborgenen Strukturen dechiffriert. In der Nomenklatur seiner Musiken gibt er dazu Hinweise. Durch die Benennung des Abschnitts in *Melodie der Hoffnung* erzeugt Hiller eine Atmosphäre der Neugierde, denn die logische Frage des Rezipienten ist, wie diese Melodie nun klingt und was sie ausmacht. Auf der ersten Ebene, der Hörbaren, wird diese Frage assoziativ beantwortet: da die Violine prominent besetzt ist, ist es wahrscheinlich, dass sie mit der Hoffnung zu tun haben muss. Durch die szenische Gestaltung des Umspielens einer Figur wird dem Zuhörer allerdings auch vor Augen geführt, dass die Violine nicht die Hoffnung ist – denn sie umspielt lediglich die Figur gleichen Namens.

Hier findet sich in Hillers Kompositionsstil erneut, was Iser (1976) im Kontext seiner literaturtheoretischen Überlegungen als *Appellstruktur durch Konkretisierungsangebote* bezeichnet. Hiller erwartet von seinem Hörer, die in seinem Werk bewusst existierenden *semantischen Lücken* zu füllen. Die hier entstehende Lücke lässt sich jedoch nicht beliebig füllen, nur die Verknüpfung zueinander in Beziehung stehender Text- oder Werkelemente kann die Lücke füllen. Damit wohnt ihm, in Entsprechung zu Eco (1977) „eine Dialektik von Form und Offenheit inne“⁴⁴³.

Hfe.

Die Geigerin ist bei der Skulptur angekommen. Die Geigerin umspielt die Skulptur.

liberamente

Violine solo

Hfe.

pp

Violine solo

Abbildung 69: Hiller, Hoffnung, S. 9.

Ein entscheidender Schlüssel zur Lösung kann das in der Abschlusskadenz vorgestellte absteigende Kreuzmotiv gis'-c'-e'-gis' sein. Wenn wir die Figur als Kreuz verstehen, ist es jedoch bemerkenswert, dass es sich hier um einen übermäßigen Dreiklang handelt. Auch in Tesche-Mentzens Skulptur findet sich ein Kreuz, hier in Form eines freischwebenden Corpus, der in christlicher Deutung den vom Kreuz losgelösten, und damit auferstandenen Christus symbolisiert. Dieser markiert den Ausgangspunkt einer aufsteigenden, in drei Stufen geführten Leiter des-as-des'-f-c'-f'-ges-des', die letztlich zu einem Ziel führt, das bildlich nicht dargestellt ist. Die komponierte Szene im Prooimion bildet damit ein Detail der Skulptur Tesche-Mentzens ab: Die acht aufstrebenden Töne der Harfe enthalten drei reine Quinten und steigen in drei Gruppen stufenweise an.

⁴⁴³ Hastetter (2012b:141).

Aus christlicher Perspektive ergibt dies eine in sich stimmige Antwort auf die im Libretto eröffnete Frage der Theodizee: Kreuz und Leid führen am Ende zur Erlösung. Der Leitton zur Erlösung ist die Hoffnung.



Abbildung 70: Tesche-Mentzen: Detailansicht „Hoffnung“.

4.3.3 (II) Invocationes

Amaslei, Mutter von Abraham
Johebed, Mutter von Moses
Teje, Mutter von Echnaton
Dugdora, Mutter von Zarathustra
Zengzai, Mutter von Konfuzius
Maya, Mutter des Buddha
Amina, Mutter von Mohammed
Maryam, Mutter von Mani
Maria, Mutter von Jesus

Königin des Friedens, Gate of heaven,
Zuflucht der Armen, Heil van de zieken

Mère aimable, Virgen poderosa
 Tour d'ivoire, Speculum iustitiae
 Rosa mystica, Trost der Trauernden,
 Savior of the migrants
 Panno leskawa, cause of the joy,
 Maison d'or, getrouwe maagd,
 Morgenstern, Brana doneba,
 Seat of wisdom, Quelle der Zuversicht
 Hafen der Schiffbrüchigen, Licht der Betrüben
 Knotenlösende Madonna!

Der zweite Satz beginnt mit einer litaneiähnlichen Anrufung. Der Text ist zweiteilig konzipiert, eine Anrufung der Mütter von Abraham, Moses, Echnaton, Zarathustra, Konfuzius, Buddha, Mohammed du Mani endet bei Maria, der Mutter Jesu. Im zweiten Teil des Textes wird Maria mit Bezeichnungen angerufen, die ihr in der katholischen Glaubensauslegung zugesprochen werden, die Anrufungen sind in mehreren Sprachen verfasst. Eine biographische Besonderheit und Referenz an Wilfried Hillers Heimat stellt die letzte Anrufung Mariens als „Knotenlöserin“ dar. Der ungewöhnliche Name geht auf die Lehre Irenäus' von Lyon (gestorben um 202) zurück. Nach ihm wurde „der Knoten des Ungehorsams der Eva durch den Gehorsam Marias gelöst; denn was die Jungfrau Eva durch ihren Unglauben angebunden hatte, das löste die Jungfrau Maria durch ihren Glauben“⁴⁴⁴ Diese ungewöhnliche Verehrung Mariens als Knotenlöserin steht in enger Beziehung zu einem sogenannten Gnadenbild, das seit etwa 1700 in der Kirche St. Peter am Perlach in Augsburg, Hillers Heimatstadt, verehrt wird. Das Werk, das Johann Georg Melchior Schmidtner (1625 – ca. 1707) zugeschrieben wird, stellt Maria dar, wie sie in der Offenbarung des Johannes beschrieben ist: bekleidet mit der Sonne, den Mond zu ihren Füßen und mit einem Kranz von zwölf Sternen gekrönt. In ihren Händen hält sie ein Band, dessen Knoten sie löst, ihr Fuß zertritt dabei den Kopf einer Schlange.

Hillers Begeisterung für dieses Bild ist bei Adamski-Störmer (2014a) dokumentiert:

„Dieses Bild von Schmidtner beinhaltet ganz verschiedene Facetten rund um die knotenlösende Madonna. Auf ihm reicht ein Engel Maria von rechts ein verknötetes Band. Sie löst es über ihrem Herzen auf und der Engel auf der anderen Seite von Maria nimmt das entknötete Band entgegen. Maria selbst steht mit einem Fuß auf

⁴⁴⁴ Vgl. Irenäus von Lyon: *Adversus haereses* III, 22, 4.

einer Schlange – das ist ikonographisch nicht ungewöhnlich – aber auch die Schlange hat einen Knoten. Das ist einzigartig.⁴⁴⁵

Der textlich vorgegebenen Form einer Litanei entspricht die Vertonung in einfachen Akkordverbindung von d-moll und a-moll. Die Anrufung ist unterlegt von Tibetischen Klangschalen, eine Verfremdungstechnik, die Hiller mehrfach bei der Vertonung christlicher Texte gebraucht, z.B. im *Sohn des Zimmermanns*. Beim Auftreten Marias im Text entsteht durch das Ersetzen der Mollterz f[♯] durch ein e[♯] ein Moment der Sinnlichkeit, begleitet vom einsetzenden Paukenwirbel spielt die Violine ein achttöniges Motiv, das von a[♯] ausgehend, A-Dur umspielt und mit dem Chor in einem leeren Quintklang a-e[♯]-a[♯]-e[♯] endet, der vom Bass mit einem F begleitet wird.

The musical score is for a piece titled 'Maryam' by Hiller, Hoffnung, II, S. 11. It features several instrumental and vocal parts. At the top, 'Schlg. I' and 'Schlg. II' (likely Tibetan singing bowls) are shown, with 'Pauken' (drums) indicated. Below them is the 'Violine solo' part. The main part of the score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass), with lyrics in German: 'Ma-ry-am, Ma-ni. Ma-ri-a, Je-sus.' The music includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and features a 'Tibetische Klangschale' (Tibetan singing bowl) part. The score is written in a 2/4 time signature.

Abbildung 71: Hiller, Hoffnung, II, S. 11, Maryam.

Diese Akkordstruktur kommt auch in Hillers *Schöpfung* vor, wie im folgenden Kapitel beschrieben werden wird. Der Paukenwirbel verändert sich zum pochenden Viertelrhythmus auf A, was eine Parallele zu *Augustinus* darstellt. Hier verwendet Hiller 354 ostinate Paukenschläge, angelehnt an das Geburtsjahr Augustins.

⁴⁴⁵ Adamski-Störmer (2014a:56).

ca. 76

8

Schlg.
I Pauken

Schlg.
II Tomtoms

Violine
solo

S

MS

A

T

Bar

B

Chor

Kö-ni-gin des Frie-dens. Zuflucht der Ar - men.

Gate of Hea-ven. Heil van de zie - ken.

Kö-ni-gin des Frie-dens. Zuflucht der Ar - men.

Gate of Hea-ven. Heil van de zie - ken.

Abbildung 72: Hiller, Hoffnung, II, S. 11, Pauken.

Die Beschreibung Marias als „Knotenlöserin“ ist mit einem Melisma auskomponiert, das, von e ausgehend über H-Dur in einem Fis-Dur Septakkord mit tiefallerter Quinte endet.

Chor

S

Kno - - - - - o - - - - - o - - - - -

MS

A

Kno - - - - - o - - - - - o - - - - -

T

Bar

Kno - - - - - o - - - - - o - - - - -

B

Kno - - - - - o - - - - - o - - - - -

Schlagz.
I

2 Becken

Schlagz.
II

2 Becken

S

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

MS

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

A

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

T

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

Bar

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

B

cresc. - - - - - *ff*
- ten - - - - - lö-sen-de Ma - - - - - don - - - - - na! - - - - -

Abbildung 73: Hiller, Hoffnung, II, S. 14, Knotenlöserin.

4.3.4. (III) Proaistasis (Vorahnung)

Der dritte Satz ist ein untextiertes und untaktiertes Violinsolo, die deutsche Übersetzung der Satzüberschrift ist dem Programmheft zur Uraufführung entnommen. Eine Beschreibung des Satzes ist schwierig: Im Kern steht ein von oben gebrochener d-moll Akkord, der wie eine Initiale, zu Beginn achtmal wiederholt wird. In einem zweiten Teil schließt sich durch Tonwiederholung und chromatische Alteration eine chromatisch aufsteigende Linie d‘-es‘-e‘-f‘-fis‘. In der vierten Zeile entwickelt sich aus dem Kern a‘ eine chromatisch absteigende Linie. Das mit Vierteln = 132 und *sempre molto intensivo* überschriebene Werk wirkt wie eine sinnliche Erfahrung.

Die Wahl der Überschrift *Proaistasis* als Vorahnung bezieht sich wahrscheinlich auf den auf sie folgenden 4. Satz, der die Verkündigungsszene vertont. Der Satz hat also eine Brückenfunktion. Diese Brücke ist in Schmidtners Gemälde eine Mondsichel. Nach Berichten Hillers war d-moll für Carl Orff immer die „Mondtonart“. Hiller belegt dies damit, dass der Beginn der *Carmina Burana* vom Dialog zwischen Shakespeares Romeo und Julia inspiriert sei.⁴⁴⁶ Auch habe Carl Orff „die Initialen C O [...] selbst immer wieder mit dem abnehmenden Mond und dem Vollmond in Beziehung gebracht.“⁴⁴⁷ Die Verklanglichung des Mondes sei demnach d-moll. Auch Reiß (2011) verweist bei seiner Analyse der Hiller-Oper *Der Goggolori* auf diesen Zusammenhang⁴⁴⁸. Auch wenn diese Erklärung im subjektiven Empfinden eines jeden Komponisten liegt: Hiller hat diesen Bezug über Jahrzehnte nicht vergessen. Nachvollziehbar ist, dass der dritte Satz eine Brücke zwischen der „knotenlösenden Maria“ und der Verkündigungsszene bildet. Beide Szenen stehen in logischem Bezug, da die Bereitschaft Mariens zur Empfängnis (laut der Idee der „Knotenlöserin“) die Schuld der alten Zeit eliminiert.

4.3.5 (IV) Als der Engel eintrat

Als der Engel eintrat ihr zu künden,
a-i, i-u, a-i,
War ganz Glaube, Hoffnung, Liebe,
ihr Vertrauen sehend und nicht blind.

⁴⁴⁶ „Oh schwöre nicht beim Mond, dem wandelbaren, der immerfort die Scheibe wechselt, damit nicht wandelbar dein Lieben sei.“, vgl. Hiller, in Reiß (2012:36).

⁴⁴⁷ Hiller, in Reiß (2012:36).

⁴⁴⁸ Reiß verweist als Referenz auf das Programmheft zur Neuinszenierung der Oper an den Städtischen Bühnen Augsburg 1997/98: „Für die Ullerin und ihre Welt wählte Hiller das d, den ‚Ton des Mondes‘, den wie er eigens betonte, schon Carl Orff im Eingangschor der *Carmina Burana* ‚O Fortuna‘ gleichermaßen verwendet hatte.“ Reiß (2011:132).

Ave Maria, Myriam, gratia plena, Dominus tecum,
 benedicta tu in mulieribus,
 Schalom alech fructus ventris tui.
 Ave, ave, mh
 wollte nichts als nur Gefäß sein
 und die Magd des Herrn.

Das Bild beginnt mit der Wiederaufnahme der pulsierenden Viertelschlägen, diesmal in den Tibetischen Klangschalen. Das Bild ist im Tempo auf *äußerste Langsamkeit* gedehnt, was eine tranceartige Atmosphäre der Zeitlosigkeit erzeugt. Die von den Tibetischen Klangfarben erzeugte Klanglichkeit erinnert an jüdische Klezmermusik, die Verbindung von Tonalität und Klang erzeugt hierbei den Effekt der Verfremdung. Die Verkündigungsgeschichte wird vom Chor in einem aufgelockerten homophonen Satz erzählt. Rätselhaft ist die in den Text eingefügten Quintrufe *a-i i-u ai* auf den Tonhöhen e'-h'. Kossmann (2001) belegt, dass viele Berbersprachen lediglich die drei Vokale *a*, *i*, und *u*⁴⁴⁹ kennen. Im dritten Bild von *Der Sohn des Zimmermanns* definiert Hiller ähnliche Vokallaute als „freudige Beduinenrufe“⁴⁵⁰. In einem kurzen textlichen Einschub in den Bericht wird auf 1 Kor, 13:13⁴⁵¹ verwiesen, der Text des englischen Grußes wird zweimal vom Librettisten verändert⁴⁵². Nach dieser *conceptio per orem* setzt die Pauke mit weichen Schlägen zu einem herzsschlagähnlichen Puls an. Getragen von 158 pulsierenden Viertelschlägen nimmt ein 34-taktiges Zwischenspiel von Violine, Schlagwerk und Harfe musikalisch Bezug auf „fructus ventris tui“, zentrales Intervall der Violine ist wiederum die Quinte. Ein kurzes Nachspiel greift den Beginn des Satzes wieder auf, der mit der Vorstellung des der sechzehntönigen *scala prima* endet.

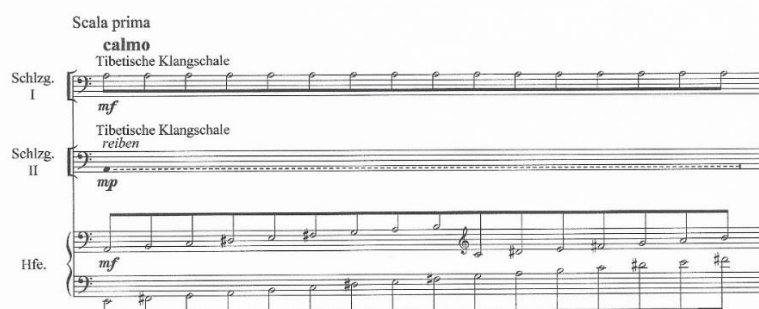


Abbildung 74: Hiller, Hoffnung IV, S. 24, Scala prima.

⁴⁴⁹ Desweiteren auch *a*, wobei Letzteres aber teilweise keinen phonemischen Status besitzt. Kossmann, M. (2001). *The Origin of the Glottal Stop in Zenaga and its Reflexes in the other Berber Languages*. In: *Afrika und Übersee*. Band 84, 2001, S. 61-100.

⁴⁵⁰ Vgl. Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 52.

⁴⁵¹ 1, Kor 13:13: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

⁴⁵² Der Gruß gilt *Maria* in der lateinischen Form und gleichzeitig der hebräischen *Myriam*. Die adjektivische lateinische Bezeichnung „benedictus“ wird zur hebräischen „shalom alech“ verändert.

4.3.6 (V) Magnificat

Sprechchor: Magnificat anima mea dominum
 Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gentes.
 Et exsultavit spiritus meo in deo salutaris meo
 Quia fecit mihi magna, qui potens et sanctum nomen eius
 Quia respexit ancillae suae.
 Chor: Blinde werden sehend, Trauende getröstet.
 Niedrige hebt er auf, Mächtige stößt er vom Thron.
 Heilt, die gebrochenen Herzens sind.
 Lehrt die Feinde lieben;
 Predigt Frieden und Liebe - Glaube, Hoffnung, Liebe.

Wie bereits im *Sohn des Zimmermanns* steht auch in *Hoffnung* das für die Hauptperson charakteristischste Gebet im Zentrum des Werkes. Wie bereits im 5. Satz von *Der Sohn des Zimmermanns* verzichtet auch dieser Satz (weitgehend) auf Instrumentalbegleitung⁴⁵³. Hiller vertont mit dem Magnificat eines der drei biblischen Cantica, der Text ist in den Evangelien nur bei Lk 1,46-55 überliefert. Er schließt sich dort unmittelbar an die Verkündigungsszene an und bildet den Höhepunkt der Erzählung von der Begegnung Marias mit Elisabeth. Auf deren Gruß antwortet Maria mit einem prophetischen Canticum, welches stilistisch an die Tradition der Psalmen anknüpft. Die Originalität der Rede Marias kann aus formkritischen Gründen nahezu ausgeschlossen werden. Der Text bewegt sich zum einen poetisch auf einem Niveau, der einen Ursprung in spontaner wörtlicher Rede kaum wahrscheinlich macht, zum anderen verwendet er eine solche Vielzahl von Zitaten und Anleihen aus den Schriften des Alten Testaments, dass die Textkomposition eine höhere Gelehrsamkeit erfordert haben muss, als Maria sie nach Aussagen der Bibel als einfaches Mädchen besaß. Schnackenburg (1965) verweist darauf, dass

„nach literarkritischen Gründen, der schlechten Einpassung in den jetzigen Zusammenhang, zu erwägen [sei], ob der Hymnus ursprünglich nicht für sich überliefert worden war und erst durch den Verfasser der (ursprünglich hebräischen?) Kindheitsgeschichte, also schon vor Lukas, an der heutigen Stelle eingeschoben wurde.“⁴⁵⁴

⁴⁵³ Im 5. Satz des *Sohn des Zimmermanns* („Das Gebet“) spielen Röhrenglocken einen kurzen Einwurf.

⁴⁵⁴ Schnackenburg (1965:344).

Schnackenburg (1965) verweist auf die Geschlossenheit des Textes bei gleichzeitig mosaikartiger Struktur des Canticums und seinen klaren Gedankenaufbau:

„Nach dem Lobpreis Gottes des Erretters nennt Maria den Grund ihres jubelnden Dankes, ihre Erhebung aus der Niedrigkeit und ihre Auszeichnung vor allen Frauen (1. Strophe), preist dann Gottes überwältigendes und unbegreifliches Heilshandeln (2. Strophe) und wendet schließlich den Blick auf die Heilsgeschichte, die nun ihren Höhepunkt, die Erfüllung der den Vätern gegebenen Verheißungen erreicht (3. Strophe).“⁴⁵⁵

Die Vertonung Hillers weicht stark von der biblischen Situation der Textvorlage ab. Der Chor wird in einen sprechenden und einen sechsstimmig gemischt singenden Chor geteilt. Auf der ersten Ebene spricht ein Teil des Chores Teile des lateinischen Magnificats, der Sprachduktus ist rhythmisch festgelegt und mit *mormorando* überschrieben. Auffällig ist, dass nur Teile der biblischen Vorlage genutzt werden. Die parallel ablaufende Ebene des singenden Chores geschieht auf Deutsch im homophonen Satz und ausschließlich syllabisch. Während man zunächst vermutet, dass die deutschen Sätze die Ergänzungen zu den lateinischen Auslassungen liefern, bewahrheitet sich dieses bei näherem Hinsehen nicht. Böhm's Textvorlage fügt stattdessen Beschreibungen ein, die sich auf Jesus beziehen und wiederholt das Paulus Zitat aus 1 Kor 13:13:

„Blinde werden sehend, Trauende getröstet.
Lehrt die Feinde lieben;
Predigt Frieden und Liebe - Glaube, Hoffnung, Liebe.“⁴⁵⁶

Ein als *Scala Secunda* bezeichnetes Dreitonmotiv schließt die Szene ab.



Abbildung 75: Hiller, *Hoffnung V*, S. 27, *Scala secunda*.

⁴⁵⁵ Schnackenburg (1965:344).

⁴⁵⁶ Hiller, *Hoffnung*, Partitur, S. 25/26.

Der hier beschriebene Mittelsatz lässt den Hörer in einer gewissen Ratlosigkeit zurück, weil er gleich verschiedene Hörerwartungen nicht erfüllt:

- 1) Der Lobpreis Mariens ist von der Textfassung ein fast überbordender Lobpreis. Hillers Vertonung ist von großer Nüchternheit geprägt. Die durchgehend syllabisch-homophone Struktur verzichtet auf jede Form der Sinnlichkeit.
- 2) Kein anderer Satz des Werkes verzichtet so vollständig auf textausdeutende Gestaltung.
- 3) Der zentrale Text des Werkes ist gekürzt.
- 4) Der zentrale Text des Werkes ist durch Einfügungen wesentlich verändert.

Wenn wir davon ausgehen, dass kompositorisches Handeln immer intentional erfolgt, kann man die Gestaltung des fünften Satzes nur als bewusste Reduktion der Mittel verstehen, um den Fokus eben nicht auf ihn zu lenken. Möglicherweise scheint sich hier ein Widerstreit unterschiedlicher Werkkonzepte zwischen der Idee des Librettisten und der neuen kompositorischen Idee Hillers Bahn zu brechen.

Andererseits ist auch der Mittelsatz von *Der Sohn des Zimmermanns* in seinen musikalischen Mitteln bewusst zurückgenommen, er ist a-cappella komponiert und sieht nur vier Röhrenglocken als kommentierendes Strukturelement vor. Die Zurücknahme ist in diesem Fall eine bewusste Abhebung oder Hervorhebung im kompositorischen Kontext. Damit wäre die Gestaltung des Magnificat eine kompositionsstrukturelle Parallele, die belegt, dass Hiller in sich begründete Traditionslinien schafft, sie in anderen Werken aufgreift und so weiterentwickelt.

Letztlich ist aber auch die Nichterfüllung eines vom Hörer vorausgesetzten oder erwarteten Musters nach Iser (1976) eine semantische Lücke, die der Rezipient füllen muss. Iser spricht hier von Unbestimmtheit als Negation.

4.3.7 (VI) Liebe (nach Laotse)

Die Welt hat einen Urgrund (der wurde aller Wesen Mutter)
Hat man seine Mutter gefunden, so erkennt man dadurch seine Kindschaft.

Pflicht ohne Liebe macht verdrießlich,
Verantwortung ohne Liebe macht rücksichtslos,

Gerechtigkeit ohne Liebe macht hart,
 Freundlichkeit ohne Liebe macht heuchlerisch
 Klugheit ohne Liebe macht grausam
 Ordnung ohne Liebe macht kleinlich
 Ehre ohne Liebe macht hochmütig
 Besitz ohne Liebe macht geizig
 Glaube ohne Liebe macht fanatisch.
 Ein Leben ohne Liebe ist sinnlos.
 Doch ein Leben in Liebe ist Glück und Freude.

Das sechste Bild zeigt einen deutlichen Kontrast zum vorherigen Satz. Eröffnet durch einen balinesischen Muttergong und begleitet von der Harfe entsteht eine andere klangliche Referenz in den fernöstlichen Kulturkreis. Der Einsatz des Muttergongs ist dabei programmatisch im Sinne des einleitenden Textverses zu verstehen. Herrmann Pfrogners (1911-1988) Vorlesungen an der Münchner Musikhochschule haben Hiller, neben den hier mehrfach referierten musiktheoretischen Ideen, auch mit den wesentlichen Lehren des Taoismus vertraut gemacht. Die hier verwendete Textfassung geht auf die 1870 von Victor von Strauss und Torney (1809 – 1899) erstmalig vollständige Übersetzung des *Tao te king* aus dem Chinesischen zurück. Zitiert werden zunächst die beiden Eingangsverse des 52. Kapitels. Von Strauss und Torneys Ausgabe ist bis heute im Wesentlichen unverändert, der folgende Abschnitt nutzt eine 1959 aufgelegte Neuauflage. Zur besseren Verständlichkeit ist dem Werk das ausführliche Vorwort von Strauss und Torneys von 1870 beigelegt, das Einblick in das philosophische Umfeld des Textes ermöglicht:

„Der Anfangssatz faßt den Inhalt des vorigen Kapitels bestätigend zusammen und ist gleichsam eine Folgerung daraus. Die Welt hat einen Urgrund, Anfang (das namenlose Tao); von diesem Verhältnis aus wurde er aller Wesen Mutter (das namenlose Tao). Durch das wesenhafte In-eins-sein Taos kommt man zu Erkenntnis und Verständnis der Tatsache, daß man Taos Kind ist und von ihm als solches behandelt wird. Wer sich in diesem Kindesverhältnis zu Tao weiß, das auch jetzt seine mütterliche Obsorge nicht von ihm abzieht, für den ist «der untergehende Leib keine Gefahr»; er weiß, daß der Tod ihn nicht gefährden kann, da er an sich selbst bleibt, was er ist.

Ausgänge und Pforten sind die körperlich-sinnlichen Vermittlungsorgane des Geistes. [...] Wer sie verschließt und zumacht, zieht sich ab von der Sinnlichkeit und

dem Sinnenleben und gibt das bereits auf, wovon der Tod ihn scheidet; für ihn ist es daher keine Sorge, keine Anstrengung oder Beschwerde, zu sterben.“⁴⁵⁷

Die Tatsache, dass die beiden ersten Verse von Kapitel 52 auf der Skulptur von Tesche-Mentzen eingeritzt sind erklärt die Verbindung zu diesem Bild in der Komposition. Sieben Schläge des Muttergongs strukturieren die Rezitation des nun siebenstimmigen Chores. Während die sechs Unterstimmen ruhig den Text vortragen (*come una litania*) umsingt die erste Sopranstimme in freier Form die Töne a', des'', b', des'' und a'. Der Gesang der Oberstimme wird somit in fünf Teile gegliedert, die eine doppelte Rahmenform aufweist.

Der zweite Teil der Textfassung bezieht sich auf ein Lao Tse zugeschriebenes Gedicht. Die zunächst homophon-syllabisch ausgeführte Rezitation des nun vierstimmig singenden Chores wird gegliedert durch 12 Einwürfe von Crotales und Semanterion. Erneut weist Hiller mit einem Zimbelklang (Crotales) auf einen wichtigen Textabschnitt hin, der sich um die Unabdingbarkeit der Liebe dreht. Die rhythmische Figur des Semanterion ist dem Morsealphabet entnommen und bezeichnet den Buchstaben a. Die Zahlensymbolik der 12 wird auch durch die Multiplikation der Chor- und Instrumentalstimmen erzielt. Die Aufführungsanweisung erzeugt eine Kontrastierung zum letzten Abschnitt des Textes: beginnt die Rezitation in Ziffer 20 als *mf* ohne Ausdruck und monoton (*recitare senza espressione, sempre equilibrato e monotono*), steigert sie sich dynamisch bis zum *ff*: „Ein Leben ohne Liebe ist sinnlos“. Die Fortsetzung in Ziffer 22 geschieht nun plötzlich exstatisch (*spingendo, estatico*) unter Hinzufügung der Violine (*subito infiammato*): „Doch ein Leben in Liebe ist Glück und Freude“. „Liebe“ ist eine an ein gregorianisches Melisma erinnernde Hinführung zu einem B-Dur Akkord mit großer Sept („Glück“). Sopran und Bariton sind dabei oktavparallel geführt und sind für Hiller Chiffre: dieselbe Konstellation findet sich bereits in der Beschreibung von *Schulamit* und ihres Minners. Das Morsezeichen des Semanterion wandelt sich von *a* nach *o* (dreimal lang) und schließt einen Rahmen von Anfang und Ende. Auch das neu eingeführte Instrument der „Knoten-Harfe“ scheint einen Rahmen zu beschließen, der im 2. Bild durch die als Knotenlöserin bezeichnete Maria eröffnet wird: das chorische Melisma in Liebe ist die erste melismatische Gestaltung eines Wortes seit der Bezeichnung Mariens als Knotenlöserin im 2. Bild. Die Form der Knoten-Harfe (oder auch keltischer Harfe) definiert sich vor allem durch ihre typisch gebogene Säulenform, die ihr das Aussehen eines Herzens verleihen. Da diesem Instrument nur drei Töne im Werk zugewiesen wurden, wurde bei der Uraufführung darauf verzichtet, ein zweites

⁴⁵⁷ Von Strauss und Torney (1959), Vorwort zu Kapitel 52.

Instrument für die Harfenistin bereit zu stellen. Ein vorher geknüpfter Knoten in der C-Saite der Harfe erzeugt stattdessen den vom Komponisten intendierten gedämpften, secco-ähnlichen Klang. Als letzte Steigerung dieser emotionalen Szene endet die Solo-Violine in einem rhythmischen Motiv, das, auf dem Ton a⁴ basierend, textiert den Namen der Widmungsträgerin Antje Tesche-Mentzen darstellt⁴⁵⁸:

The image shows a musical score for four instruments: Schlg. I (Semañterion), Schlg. II (Crotales), Hfe. (Knoten-Harfe), and Violine solo. The tempo is marked 'tempo primo'. The Schlg. I and II parts have triplets marked 'sf'. The Hfe. part has triplets marked 'sf' and a '8b' marking. The Violine solo part has a circled section with a 'ff' marking and a handwritten note 'Ant-je Tesche-Mentzen' below it.

Abbildung 76: Hiller, *Hoffnung VI*, S. 35, Antje Tesche-Mentzen.

Der Tesche-Mentzen Namenszug darstellende Rhythmus findet sich in *Hoffnung* insgesamt dreimal und ist sorgsam verborgen: Im ersten Bild in Ziffer in Ziffer 6 als Schlagzeugmotiv⁴⁵⁹, im sechsten Bild bei der Textstelle „Ein Leben ohne Liebe ist sinnlos“⁴⁶⁰ und zweimal im oben dargestellten Abschnitt.⁴⁶¹ Erneut begegnet uns hier ein Beleg für Messmers (2014) Vermutung, dass der „Bereich des Nichthörbaren“ ein prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik ausmacht. Reiß (2012b) hat bei seiner Diskussion von Hillers *Chagall-Zyklus* bereits früher darauf hingewiesen, dass Hiller musikalische Signaturen nutzt, um auf biographische Verbindungen hinzuweisen und Überschneidungen aufzuzeigen.⁴⁶² Es gehört damit „zum Spezifischen von Hillers Kompositionsweise“, dass dieser „seine Werke immer wieder in

⁴⁵⁸ Hiller hat dies gegenüber mitwirkenden Musikern der Uraufführung bestätigt.

⁴⁵⁹ Vgl. Hiller, *Hoffnung*, Partitur, S. 7.

⁴⁶⁰ Vgl. Hiller, *Hoffnung*, Partitur, S. 33.

⁴⁶¹ Vgl. Hiller, *Hoffnung*, Partitur, S. 35.

⁴⁶² „Hillers musikalische Darstellung gewinnt hier einen doppelten Boden: Sie zitiert bzw. evoziert Chagall als Maler der Bilder und spiegelt zugleich den Komponisten selbst in dieser Chiffre. In der doppelten Perspektive erhält die Musik auch eine autobiographische Dimension.“ (Reiß 2012b:24).

autobiographische Verweisungsstrukturen einbettet, allerdings niemals platt vordergründig und direkt zugänglich, vielmehr mit ästhetischen Umwegen [...]“⁴⁶³

Das Ende des sechsten Bildes stellt den objektiven Beobachter vor ein Dilemma. Aufgabe musikwissenschaftlicher Untersuchung ist es, zunächst neutral zu beschreiben, was in der Musik zu lesen ist, um sich anschließend anderen Bedeutungsbereichen zu öffnen. Dies entspricht auch Danusers Modell. Wenn wir davon ausgehen, dass künstlerisches Schaffen nicht nur einem Fremdzweck (d.h. dem der Kommunikation mit einem Rezipienten) dient, sondern auch Ausdruck eines intrinsischen Prozesses der Bewusstseinsbildung ist, kann die von Messmer (2014) angeregte Auseinandersetzung mit dem „nichthörbaren“ dazu führen, dass Strukturen offengelegt werden, die zu Lebzeiten eines Komponisten eigentlich verborgen bleiben sollten. An einer solchen Stelle ist es daher geboten, den Komponisten selbst zu Wort kommen zu lassen:

„Das Urweib schlechthin ist meine größte Inspirationsquelle. Für mich ist es immer die liebende Frau, die mich interessiert. Was gibt es höheres in unserem Dasein als die Liebe? [...] Ob in Fleisch und Blut, in Bronze, Marmor oder auf erotischen Postkarten – die Frau symbolisiert für mich das Schöpferische. Sie gibt mir Kraft, von der ich zehre und die in meinen Werken weitergeben kann. Alles was ich schreibe, ist letztlich eine Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht.“⁴⁶⁴

4.3.8 (VII) Hoffnung

Grünendes Gewächs des Lebens,
Farbenspiel, das mit dem Himmel ringt,
mächtig Schwungrad unsres Strebens,
Licht, das aus der Zukunft winkt.

*Salve regina, mater misericordiae,
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exules filiae Eva.
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum vale.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.*

⁴⁶³ Reiß (2012:8).

⁴⁶⁴ Adamski-Störmer (2014a:60).

Kraft, die nie erlahmt und stirbt,
 gegen jede Mühsal streitet,
 süße Kost, die nie verdirbt,
 zarte Hand die sicher leitet.

Das siebte Bild des Werkes verbindet erneut einen klassischen Text der katholischen Liturgie mit einer deutschen Vertonung. Ein zweistrophiges Mariengedicht des Librettisten umschließt als Rahmen das lateinische *Salve Regina*. Die marianische Antiphon wird nicht gesungen, sondern im *spes nostra* überschriebenen Solopart der Violine umspielt, welche den Mittelteil des Satzes bildet.

Spes nostra
 23

Hfe.

Violine solo

(Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae; come prima rit. - -

Hfe.

Violine solo

vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal - - ve.

Abbildung 77: Hiller, Hoffnung VII, S. 37, Salve regina.

Harfeneinwürfe a – d' – a' strukturieren die Verszeilen, Tomtoms und Becken kommentieren die Verszeilen „advocata nostra“ und „misericordes oculos“. Die letzten drei Verszeilen der Antiphon, die die Anrufung Jesu und Mariens beinhalten, sind nicht vertont.⁴⁶⁵

Die von Böhm gereimten Rahmenteile stehen in A-Dur. Das Gedicht ist vom Duktus her dem 19. Jahrhundert verwandt, was bei einem zeitgenössischen Libretto überrascht. Zweistrophig mit je vier Verszeilen bildet es einen Kreuzreim in ABAB – Form mit abwechselnd weiblicher und männlicher Endung. Die zweite Verszeile („Farbenspiel, das mit dem Himmel ringt“) fällt

⁴⁶⁵ Die Antiphon endet eigentlich auf „Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.“

durch zwei zusätzliche Senkungen aus dem Metrum. Hiller kehrt in seiner Vertonung zur eher unbeteiligt wirkenden homophon-syllabischen Satzweise für den sechsstimmigen Chor zurück. Lediglich die durch eine Achtel überbundenen halben Noten bei „Licht“ und „zarte“ erzeugen minimale Textausdeutung. Die *Scala Tertia* beendet die Szene.



Abbildung 78: Hiller, Hoffnung VII, S. 39, Scala tertia.

4.3.9 (VIII) Gesang der Hoffnung

Nada, esperanza,
elpida, spes,
speransa, ümit,
nozomi, amal,
omed, imedi,
harapan, von,
nadieschda, toivo,
håp nadzieja,
nádej, ascha,
håb, törhoppning,
espoir, lotus,
xiva, naděje,
kokua, Hoffnung.

Das achte Bild beginnt mit einer von Tibetischen Klangschalen gestalteten Klangszone. Sängerinnen und Sänger verlassen, nach einer Regieanweisung in der Partitur, die Bühne und bewegen sich an der Skulptur von Tesche-Mentzen vorbei. Im Vorbeigehen werden Zettel mit formulierten Wünschen in die Öffnungen der Skulptur gesteckt. Über die Klangszone der Tibetischen Buckelgongs singt ein Solo-Sopran eine deklamatorische Anrufung der Hoffnung in verschiedenen Sprachen. Die Szene wird durch den balinesischen Muttergong strukturiert und zweigeteilt. Der zweite Teil der Textvertonung wird von der Solistin in die rückseitige Mulde des Muttergongs gesungen, was dessen Naturtöne zum Klingen bringt. Die Anrufung

endet im *pp* mit dem Titel des Werkes: *Hoffnung*, die letzte der vier Scalen, eine dreizehnteilige Tonfolge erklingt.



Abbildung 79: Hiller, *Hoffnung VIII*, S. 44, Scala quarta.

4.3.10 (IX) Metamorphosis

Stabat mater dolorosa,
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius.

Cuius animam gementem,
contristatem et dolentem
pertransivit gladius.

Die Hoffnung ist eine Frau.

Bereits die Textkomposition des letzten Satzes überrascht. Dem wahrscheinlich im frühen 13. Jahrhundert entstandenen zehnstrophigem Reimgedicht, dessen Inhalt den Schmerz Mariens unter dem Kreuz beschreibt, wird der scheinbar lapidare Satz „Die Hoffnung ist eine Frau“ gegenübergestellt. Der lateinische Hymnus wird nur fragmentarisch angedeutet, lediglich die ersten beiden Strophen werden vertont. Damit ist der dramaturgische Aufbau des Gedichts unterbrochen. Auch die Vertonung des Reimgedichts durch den Chor fällt, erneut, sparsam aus, in lediglich drei Zeilen wird der Text abgehandelt und anschließend von einem sechseinhalbseitigen Violinsolo abgelöst. Die ostinaten Viertel der Pauke des zweiten Bildes kehren, nun auf d, zurück, wandeln sich zum Triolenmotiv, dann zu einer Sechzehntel-Achtel-Figur bis hin zu Zweiunddreißigsteln. Die Partie der Violine, die sie begleiten, ist dabei hochvirtuos (*energico*, Achtel = 184). Auf dem Höhepunkt dieser *Metamorphose*, einer schnellen Tonrepetition auf e⁴ bricht die Musik abrupt ab. Das tonale Material der *Melodie der*

Hoffnung im ersten Bild wird wieder aufgenommen, aber nach F-Dur transponiert. Mit einer lyrischen Linie führt die Violine die Melodie zu ihrem Endton e“.

Auch hier folgt Hiller dem Prinzip, Traditionslinien aufzugreifen, die er selbst begründet hat. Vorbild dieser Stelle ist das fulminante Finale des *Augustinus*, wo die Violine das Publikum umrundet und bei der Begegnung mit einer neuen Schlagwerkgruppen deren Spiel auslöst. *Im Sohn des Zimmermanns* schreitet im Schlusssatz die Viola d’amore durch den Kirchenraum und löst durch Begegnung mit einer Chorgruppe den Beginn des entsprechenden Chorsatzes aus. Hier wird offensichtlich Wirkung beschrieben, die durch Begegnung initiiert wird, Hoffnung entsteht somit nur durch die Begegnung mit ihr. Die musikalische Form des Violinsolos entspricht, obschon nicht als solches bezeichnet, der einer Toccata. Auch hier stellt Hiller Bezüge her, besonders zur Toccata-Verwendung in *Eduard auf dem Seil*, wo die einleitende Orgeltoccata von einer in ein rotes Kleid gewandeten Frau gespielt wird. Hiller gründet eine Beziehung zwischen der musikalischen Form der Toccata und der Weiblichkeit. So wenig dies objektiv nachvollziehbar ist, so konsequent führt er es in seinen Kompositionen jedoch durch, wie im kommenden Kapitel deutlich dargelegt werden wird.

Nach einer kurzen Wiederaufnahme der *Melodie der Hoffnung* zitiert Hiller als überraschenden Schlusspunkt Bruckners 7. Sinfonie, hier den 2. Satz, der zu den ergreifendsten Trauermusiken des 19. Jahrhunderts zählt. Das Zitat erscheint unvorbereitet und ist musikalisch nicht in den Kontext eingebunden. Es bleibt fraglich, ob es sich hier um eine Reminiszenz an seine zwei Jahre zuvor verstorbene Frau, Elisabet Woska, handelt oder das Zitat andere, biographische Bezüge hat, die mit dem Komponisten oder Tesche-Mentzen in Zusammenhang stehen.

The image shows a musical score for Hiller's *Hoffnung IX*, page 51. It features a Bruckner quote. The score is written for Violine solo and Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The Violine solo part is in F major and features a melodic line. The Chorus part is in F major and features a 'summen' (humming) part. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like p (piano) and mf (mezzo-forte).

Abbildung 80: Hiller, *Hoffnung IX*, S. 51, Brucknerzitat

Nach einer langen General- (oder Gedenk-?)pause endet das Werk mit der Quinte a' – e' („Die Hoffnung ist eine Frau“), kommentiert vom Klang einer tibetischen Klangschaale auf dem „Venuston“ a', der etwa ein Achtelton über der ursprünglichen Frequenz liegt.

Auch hier liegt eine symbolische Doppeldeutigkeit begründet. Stella, der Geliebten im *Augustinus* wird als Attribut ihrer Sinnlichkeit eine sphärisch klingende Klangschaale als Instrument buchstäblich in die Hand gegeben, denn Stella spielt das Instrument während ihres Singens selbst. Wie berichtet bekommt die Stelle damit auch optisch eine fast anzügliche Dimension: Klangschaale und Klöppel wirken wie Mörser und Stößel, und wecken damit die Assoziation einer Verbindung von Mann und Frau. Die Andeutung der Schale als Symbol der Frau ist ebenso offensichtlich. In der theologischen Betrachtung Mariens wird diese oft als *vas spirituale*, als geistliches Gefäß, bezeichnet, deren Bereitschaft zur Empfängnis („Mir geschehe, wie Du gesagt“) den göttlichen Heilsplan ausgelöst hat.

In seiner Untersuchung der Oper „Der Schimmelreiter“ verweist Reiß (2011) auf einen Bezug, der bei der musikalischen Beschreibung der Rolle der Violine in Hillers *Hoffnung* aufschlussreich sein könnte: „Das Werk klingt aus mit einem Epilog, dessen Abgesang die Solovioline mit leisen Tönen, *come un respiro*, gestaltet. Somit gehört auch in diesem Werk Hillers letztes Wort der Musik und ihrer utopischen, ja magischen Kraft.“⁴⁶⁶

Bereits hier war es Hillers Konzept, „dass das zentrale Instrument des Schimmelreiters eine Geige sein musste, deren Gesang sich durch das ganze Stück zieht, es eröffnet und beschließt.“⁴⁶⁷ Die Oper rekuriert hier auf ein mongolisches Märchen. Voll Trauer über den Tod seines Pferdes fertigt ein Pferdehalter aus den Knochen und Haaren des Tieres eine Geige, mit deren Klang er die Erinnerung an das zerstörte Glück wachzuhalten vermag:

„Die Solovioline [...] ist nicht nur illustrierende Begleitung, sie ist auch Ausdruck einer Vision. Die Musik ist es am Ende, die in den verklingenden Geigentönen die Hoffnung aufbewahrt auf eine nach dem Chaos des Untergangs folgende Zeit [...]“⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Reiß (2011:194).

⁴⁶⁷ Hiller, Programmheft zur Uraufführung, *Der Schimmelreiter*, zitiert nach Reiß (2011:197).

⁴⁶⁸ Reiß (2011:199).

Afr. Schlitztr.

Schlzg. I

Afr. Schlitztr.

Schlzg. II

Hfe.

Violine solo

36

Melodie der Hoffnung
calmo e liberamente
con sord.

Violine solo

Violine solo

Violine solo

Violine solo

Chor*

S MS

A

T

Bar B

summen

summen

summen

summen

lunga

lunga

Tibetische Klangschaale**

Chor Solo

mitten im Publikum

Die Hoff-nung ist ei - ne Frau.

*) hinter dem Publikum

**) Venuston (etwas höher als der Kammerton)

58 142

Abbildung 81: Hiller, Hoffnung IX, S. 51.

4.3.11 Anmerkungen

Die Analyse von Hillers *Hoffnung* hinterlässt zwei ungeklärte Fragen:

I

Die Komposition als dritten Teil einer Trilogie aus *Augustinus – Der Sohn des Zimmermanns* – *Hoffnung* zu verstehen, fällt schwer. Weder passt sie vom Umfang (*Hoffnung* ist kein abendfüllendes Werk), noch ist sie klar auf eine Hauptperson ausgerichtet, die dann, konsequenterweise, nur in ihrer Wirkung beschrieben wird. Offensichtlich war diese Konzeption mit der Ausrichtung auf *Maria* geplant, wurde aber nicht konsequent verwirklicht. Ein entsprechender Hinweis findet sich bei Adamski-Störmer (2014a):

„Und was jetzt eine ganz zentrale Rolle spielen wird in der Trilogie ‚Augustinus – Der Sohn des Zimmermann – Myriam‘, die ich mit Winfried Böhm mache, kann ich am Beispiel der ‚Myriam‘ sehr gut zeigen. Da gibt es eine Verbindung zu dem von mir komponierten Sternbild Jungfrau [...] Wenn es mir gelingt, der ‚Myriam‘ dieses Sternbild der Jungfrau als Basisgerüst zu unterlegen und dazu noch meine Nummer 41 ‚Virgo – Persephones Klagegesang‘ aus dem ‚Buch der Sterne‘ in die Komposition zu integrieren – dann wird das, glaube ich, sehr rund und vielschichtig.“⁴⁶⁹

Tesche-Mentzens Skulptur war, nach Aussage Hillers in Adamski-Störmer (2014a) dabei als „Sinnbild für die Hoffnungsfigur Maria“⁴⁷⁰ gedacht. Diese konsequente Anlage wurde offensichtlich im Laufe des Kompositionsprozesses durchbrochen. Die Ambivalenz der Ausrichtung auf *Maria* einerseits und auf eine nicht klar definierte *Hoffnung* andererseits macht das Werk für den Hörer schwer verständlich.

II.

Die Qualität von Hillers Kompositionen hängt stark von der Qualität des ihm gegebenen Librettos ab. Einen Anhaltspunkt für diese These erzielt man in der Gegenüberstellung der beiden Werke *Hoffnung* und *Schöpfung*, die im Abstand eines Jahres entstanden und somit einer Schaffensphase zugeordnet werden können. Sie eignen sich daher besonders für eine Analyse

⁴⁶⁹ Adamski-Störmer (2014a:54). Hiller bezieht sich hier auf seinen 72-teiligen Klavierzyklus „Buch der Sterne“, welches die 88 bekannten Sternbilder des Firmaments vertont.

⁴⁷⁰ Adamski-Störmer (2014a:55).

unter diesem Gesichtspunkt. Beide Werke sind zeitlich und von der Besetzung ähnlich, in beiden Werken steht eine Skulptur (oder stehen mehrere Skulpturen) von Tesche-Mentzen im Mittelpunkt. Hinsichtlich der dramaturgischen Ausführung sind sie jedoch völlig unterschiedlich gelungen. Die Zusammenarbeit mit Michael Ende war für Hillers Stil deshalb so fruchtbar, weil Ende in seinen Libretti eine Geschichte erzählen konnte und damit eine fließende Struktur schaffte. Der Fluss der Handlung wurde also vom Text bestimmt, nicht durch die Musik. Hillers Musik verzichtet fast immer auf lange Bögen oder die kompositorische Durchführung vorgestellter Themata. Anders als andere Komponisten schreibt er fast ausschließlich kammermusikalisch und für die Bühne, nicht aber sinfonisch. Die Stärke seiner Musik ist der besondere, ästhetische und verzaubernde Klang, die Fähigkeit, Assoziationen zu wecken, den Text zu kommentieren, durch Einwurfe Verbindungen herzustellen, visuelles abzubilden oder literarischen Bezügen einen dem Bezugspunkt scheinbar inhärenten Klang zu verleihen. Damit bleibt die Musik jedoch oft rhapsodisch und mosaikhaft, sie braucht die große Klammer einer guten Erzählung.

4.4 Schöpfung (2017)

4.4.1 Hintergrund

Hillers 2016 komponiertes Werk wurde 27. Juni 2017 in der katholische Akademie Bayern uraufgeführt. Das „Klingende Mosaik für Vokalquintett, Violine, Harfe, Celesta und Schlagzeug“⁴⁷¹ entstand nach einem Text von Stefan Ark Nitsche unter Verwendung der Genesis-Übersetzung von Martin Buber. Nach Angaben des Komponisten geschah die Schöpfung der Komposition, wie im Untertitel des Werkes vermerkt ist, „im Spiel mit einem Mosaik und Skulpturen von Antje Tesche-Mentzen“.⁴⁷² In die Aufführung eingebettet ist eine visuelle Komponente von Bildeinspielungen auf einem Videoschirm.

Die Kunst von Tesche-Mentzen beeinflusst Hiller bereits seit spätestens 2014, ähnlich wie durch die Werke Marc Chagalls findet er durch sie visuelle Anregungen für sein musikalisches Schaffen. Tesche-Mentzens Kunst ist von einer berührenden Sinnlichkeit in Farb- und Formgebung geprägt, ihre Kunst weckt damit Assoziationen zum Schaffen Chagalls oder Gaudís, ohne dieses jedoch zu imitieren.



Abbildung 82: Antje Tesche-Mentzen: Die Schöpfung, Mosaik, 1992.

⁴⁷¹ Der komplette Untertitel des Werkes lautet: „Text von Stefan Ark Nitsche unter Verwendung der Übersetzung des Buches Genesis von Martin Buber im Spiel mit einem Mosaik und Skulpturen von Antje Tesche-Mentzen“.

⁴⁷² Untertitel des Werkes.

Hillers Werk liegen drei raumgreifende Skulpturen Tesche-Mentzens zugrunde: ein *Schöpfung* genanntes Mosaik, der *Brunnen des Lebens* und das *Tor der Weisheit*. Alle Kunstwerke waren zum Zeitpunkt der Uraufführung in der Katholischen Akademie Bayern ausgestellt.



Abbildung 83: Antje Tesche-Mentzen: „Brunnen“.

Stefan Ark Nitsches Libretto folgt einem sorgsam ausgearbeiteten Gedankengang, den er aus der jüdisch-kabbalistischen Theologie entwickelt:

„Wenn Gott, ganz dem Denken der Griechen einerseits und den Mystikern aller Weltreligionen andererseits entsprechend, das ‚Ein und All‘ ist, dann wäre kein Platz für die Welt als eigenständige Größe. Es sei denn, es würde ihr Platz gemacht! Das ‚Ein in All‘, der/die Eine zieht sich so weit zurück, dass Raum wird: Raum- und

Zeitschöpfung als Hingabe, Selbstentäußerung (Kenosis) aller All-Macht, All-Wissenheit, All-Gegenwart, -..., aller ‚Alls‘ als Grund der Welt. [...] Das Werk entsteht aus dem von der Stimme der Versuchung ins Spiel gebrachte Verdacht, der Ein und All trüge sich mit dem Gedanken einer Schöpfung. Auf die Warnungen von den damit verbundenen Folgen antwortet nicht Gott selbst, sondern der Text des großen Schöpfungsgedicht des Volkes Israel (Gen 1,1-2,4), der im babylonischen Exil entstand als Reaktion auf die imperialen babylonischen Schöpfungsmythen, die die Herrschaft von Priestern und Großkönig als Herren legitimieren. Das Gedicht hingegen setzt den Menschen, als männlich und weiblich, zum Statthalter des Schöpfers auf Erden ein. Sprich: allen Menschen ist die Schöpfung anvertraut, Verantwortung für sie zu tragen in Sinn des Schöpfers, sie zu regieren, d.h.: zu bebauen und zu bewahren.“⁴⁷³

Das Libretto steht damit erneut in der Tradition der geistlichen Werke Hillers, die Hauptperson nicht abzubilden: wie im *Augustinus*, dem *Sohn des Zimmermanns* und der *Hoffnung* wird auch hier die Hauptperson nur in ihrer Wirkung geschildert. Die Figur des *Versuchers* ist aus dem *Sohn des Zimmermanns* vertraut, wo sie als Allegorie des Bösen auf Jesus einwirkt. Die Rahmenhandlung der *Schöpfung* erinnert an die literarischen Vorlagen, hier besonders an des Teufels Wette mit *Hiob* oder das *Vorspiel im Himmel* zu Goethes *Faust*. Anders als in früheren Werken ist hier der Versucher nicht weiblich besetzt, sondern als Counter-Tenor. Diese Wahl geht vor allem auf die Tatsache zurück, dass es sich bei dem für die Uraufführung zur Verfügung stehenden professionellen Gesangsensemble um ein Männerensemble mit Countertenor handelte. Hiller hat diese Entscheidung gegen einen weiblichen Versucher nach der Uraufführung bereut, da die Klanglichkeit nicht der vom Komponisten gewünschten Intention entsprach und möchte die Partie deshalb in eine dramatische Sopranstimme umarbeiten⁴⁷⁴. Wenn dies geschieht, steht auch der Versucher der Schöpfung in einer Traditionslinie, die sich bereits im *Sohn des Zimmermanns* findet. Auf die Ursprünge einer dramatischen Sopranpartie als Allegorie des Bösen, habe ich bereits hingewiesen.

Vier zusätzliche Männerstimmen (TTBarB) verklanglichen den Schöpfungsbericht, eine Violine, die, auf Wunsch des Komponisten, wie in *Hoffnung* weiblich besetzt sein soll, Harfe,

⁴⁷³ Stefan Ark Nitsche, Vorwort zur Partitur.

⁴⁷⁴ Hiller hat sich diesbezüglich nach der Uraufführung mündlich geäußert.

Celesta und Schlagzeug vervollständigen die kammermusikalische Besetzung. In der bei Hiller gewohnt schlagwerkbetonten Partitur ist vor allem die Besetzung eines Odaiko bemerkenswert, einer fassförmigen, zylindrischen Röhrentrommel, die in der japanischen Kultur als Schöpfungsinstrument gilt. Wie in den vorhergehenden geistlichen Werken Hillers ist auch die Schöpfung in Bilder gegliedert, die Bezeichnung des Werkes als „klingendes Mosaik“ entspricht der Bezeichnung, die der Komponist für seinen *Augustinus* gewählt hat. Mit den sechs Bildern:

- I. Urwirbel
- II. Licht und Finsternis
- III. Schöpfungs-Mosaik
- IV. Brunnen des Lebens
- V. Das Tor und
- VI. Epilog (Das Geheimnis)

folgt die Gliederung erstmals einem geraden Schema, ein natürlicher Mittelpunkt des etwa 30minütigen Werkes entsteht somit nicht.

4.4.2 (I) Urwirbel

„(Stimme des Versuchers):

Du! Trägst du die Welt im Sinn?

Ich fürchte, im Schaffen verströmt du dich. Ich fürchte um dich!

Im Schaffen verlierst du dich.

Nicht mehr wirst du sein Ein und All, verloren an die Kreatur.“⁴⁷⁵

Das Werk beginnt mit einer fremdartig-sinnlichen japanischen Zeremonie:

„Der Odaiko Spieler schreitet durch den Mittelgang des Zuschauerraumes auf die Bühne zu, geht die Stufen zum Podium hoch und nähert sich der Odaiko, die wie eine strahlende Sonne mitten auf dem Podium steht. Er geht langsam in die Knie, nimmt die beiden Holzstäbe und beginnt zu trommeln.“⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 1-3.

⁴⁷⁶ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 1.

Aus einem langsamen Pochen entwickelt sich ein pulsierender Rhythmus, der von zwei Okedos begleitet wird. Unhörbar beginnt die Violine im *ppppp* den Kammerchor a' zu spielen, der aber erst in Ziffer 2 hörbar wird, als das Schlagzeug abrupt abbricht. Für den Zuhörer entsteht der Eindruck, dass der Anfangston a' zwar schon immer da war, aber erst jetzt hörbar wird. Aus diesem Ton entwickelt Hiller nun das ganze Werk. Die Idee einer „Initiale“, eines wie in einer antiken Buchschrift sorgsam ausgemalten ersten Tones, der eine interpretatorische Bedeutung trägt und aus dem sich alles entfaltet, ist eine Konstante in Hillers Kompositionsweise. Im *Augustinus* war dies a, in *Schulamit* das h, ebenso in *Sohn des Zimmermanns*. Aus dieser Szene heraus tritt der Versucher auf:

„Du! Trägst du die Welt im Sinn? Ich fürchte im Schaffen verströmst du dich. Ich fürchte um dich. Im Schaffen verlierst du dich. Nicht mehr wirst du sein. Ein und All verloren an die Kreatur.“⁴⁷⁷

In der Verklanglichung dieses ersten Auftritts findet sich eine weitere Parallele zu früheren Werken: wie bereits im *Sohn des Zimmermanns* werden die Worte des Versuchers von Zimbeln begleitet. Auf dieses Phänomen werde ich später eingehen. Der aus dem Urwirbel entstehende vierstimmiger Akkord a'-b'-dis''-e'' trägt in sich bereits die Quinte a'-e'', die für Hiller, wie mehrfach erwähnt, Beziehung ausdrückt. Auch b' und dis' sind bewusst gewählt: sie haben als Klang einen Bezug zur Quinte, weil sie sich zu ihr hin auflösen müssen (b' nach a''; dis'' zu e''). Der Akkord stellt auch das tonale Material zur Verfügung, aus dem Hiller nun die Melodie des Versuchers entwickelt. Dessen Rede ist beschwörend-deklamatorisch, und entspricht in ihrem Duktus der Sprache Martin Bubers. Der, wie Nitsche es nennt, „Ein und All“ ist in der konstant durchgehaltenen Note a' immer präsent, Schlagzeug und Harfe gliedern die Rede des Verführers durch regelmäßige Einwürfe. Die dabei verwendete Triolenform im hohen Becken erzeugt den Eindruck einer Referenz an die Trinität.

⁴⁷⁷ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 2.

2 **quasi improvvisando**

Odaiko *come un eco* *mp*

Schlg. Zimbeln *mp*

hohes Becken *mp*

Vi. *mp*

Hfe. *mp*

Ct* *mf beffardo* *sempre liberamente*

Du! Trägst du die Welt im Sinn? Ich fürch-te,

Odaiko**

Schlg. Zimbeln *mp*

hohes Becken *mp*

Vi. *mp*

Hfe. *mp*

Ct *mp*

im Schaffen ver-strömt du dich. Ich fürch-te um dich!

*) hinter dem Publikum
**) mit einem Rundholzstab über die Benagelung fahren

Abbildung 84: Hiller, Schöpfung I, S.2, Ursprungsmotiv.

Die Rede des Versuchers endet. Aus dem liegenden Kammerton a⁴ entwickelt die Violine eine crescendo bis zum *ff*, der Ton belebt sich und wird als ganze Note, Halbe, Viertel, Viertel-Triole und Sechzehntel belebt – der Schöpfungsakt beginnt.

Hillers Praxis, Namen durch Töne zu chiffrieren und zu zitieren ist im Forschungsbericht dargestellt und bereits an mehreren Beispielen seines geistlichen Werkes belegt. Auch in der Schöpfung scheint der Anfangston nicht zufällig gewählt. Neben Assoziationen zum Wort „Anfang“ kann der Ton in diesem Fall auch für Antje Tesche-Mentzen stehen, die Widmungsträgerin, aus deren Inspiration das Werk geschrieben wurde.

Bereits bei meinen Überlegungen zum Einfluss Herrmann Pfrogner auf die Kompositionsweise Hillers habe ich in Kapitel 3.4 kurz auf die Diplomarbeit der griechisch-

stämmigen Komponistin Eva Sindichakis hingewiesen⁴⁷⁸, auf die ich an dieser Stelle zurückkommen möchte. Die Arbeit, die sich allgemeinbiographisch-narrativ mit Hiller und seiner Kompositionsweise beschäftigt, ist als Quelle interessant. Sindichakis Aufenthalt in Hillers Haus auf der Ägaisinsel Fourni ermöglichte ihr seltene und ungewöhnlich persönliche Einblicke in Hillers kompositorisches Denken. Dies ist hilfreich und rechtfertigt die Einbeziehung der Quelle in diese Arbeit, obwohl Qualifikationsschriften eines Grundstudiums sonst nur bedingt als Sekundärliteratur verwendbar sind. Konkret möchte ich mich auf zwei von Sindichakis beschriebene, scheinbar nebensächliche Begebenheiten beziehen, die in der Analyse der *Schöpfung* jedoch in einem neuen Kontext interpretierbar sind.

Eine erste Anekdote berichtet von einer interessanten Begebenheit, die zum Kennenlernen von Hiller und Woska geführt hat. Beide, Hiller und Woska, erinnern die Szene in etwa gleich. Woska war im Jahre 1971 im experimentellen Stück „Fata Morgana“ von Walter Haupt am Münchner Theater im Marstall als Hauptdarstellerin verpflichtet, für das Hiller als junger Kompositionsstudent die Musik geschrieben hatte. „Und diese Partitur war eigentlich keine Partitur im herkömmlichen Sinn. Da war nur ein Ton. Und ich dachte, mein Gott, so weit ist es jetzt mit den Musikstudenten gekommen.“⁴⁷⁹ Von ihr auf diese Tatsache angesprochen, habe Hiller geantwortet: „Ja, aber das ist der richtige Ton.“⁴⁸⁰ Hintergrund der amüsanten Anekdote ist der Inhalt des von Hiller vertonten Werkes. In einem armenischen Märchen übt ein Cellist über viele Jahre beständig nur einen einzigen Ton. Seine Frau weist ihn auf diesen Umstand hin und vergleicht ihn mit anderen Cellisten, die noch viele andere Töne spielen. Die Antwort des Cellisten lautet: „Weib, dein Haar ist lang, dein Verstand ist kurz. Die anderen suchen den richtigen Ton, ich habe ihn gefunden.“⁴⁸¹ Hillers Idee, jedem Werk oder jedem Satz *den richtigen Ton* gleichsam als Initiale voranzustellen, ist augenfällig. In *Augustinus* ist das a‘ der „richtige“ Ton, in *Schulamit* das h‘, und in der *Schöpfung* wiederum das a‘. Immer wieder wird in Hillers Kompositionen auf diesen Ur-Ton zurückverwiesen oder harmonische Relationen aus ihm hergeleitet.

Die zweite Begebenheit betrifft die erste künstlerische Zusammenarbeit zwischen Hiller und Woska als Paar. *An diesem heutigen Tage*, „*en ma fin est mon commencement*“ ist ein

⁴⁷⁸ Vergl. S. 48

⁴⁷⁹ Woska im Interview mit Sindichakis, zitiert nach Sindichakis (2005:6).

⁴⁸⁰ Woska im Interview mit Sindichakis, zitiert nach Sindichakis (2005:6).

⁴⁸¹ Sindichakis (2005:7).

1972/1973 entstandenes Monodram für eine Schauspielerin und Schlagwerk, dessen Uraufführung am 9. Januar 1974 als ZDF-Produktion stattfand. Für die Textfassung des Werkes, das die letzte Stunde Maria Stuarts vor ihrer Hinrichtung schildert, griff Woska auf die von Hans-Henning von Voigt Alastair besorgte Übersetzung der Briefe Maria Stuarts zurück. Hillers Musik ist Carl Orff gewidmet, und ausschließlich mit Schlagzeug besetzt:

Schlagzeug 1: Clav. · hoher Holzbl. · Angklung · Guiro · Beck. (hoch) · Bong. · 2 Tomt. · Dobaci · Weinglas · Marimba · P. (tief, unbestimmte Tonhöhe)

Schlagzeug 2: Cimb. · mittlerer Holzbl. · 3 Beck. (hoch, mittel, tief) · Bong. · gr. Tr. · Dobaci · Weinglas · Rute · Vibr. · P. (tief, unbestimmte Tonhöhe)

Schlagzeug 3: Guiro · tiefer Holzbl. · Angklung · Beck. (mittel) · Hi-Hat · Nietenbeck. · 2 Cong. · hohes Tomt. · 2 Tomt. · Dobaci · Weinglas · Röhrengl. · Baß-Xyl. · P. (tief, unbestimmte Tonhöhe)

Schlagzeug 4: P. (tief, unbestimmte Tonhöhe)⁴⁸²

Eine Besonderheit im Hinblick auf die Interpretation der Eingangsszene der Schöpfung stellt die 5. Szene dar, die eine deutliche Parallele auf den Anfang der Schöpfung aufzeigt:

„Ein Schlagzeuger spielt auf einer tiefen Pauke den herzsclagähnlichen Rhythmus, der ohne abubrechen bis zum Höhepunkt durchgehalten wird. Nach und nach beginnen die anderen Schlagzeuger mit ihrem Spiel, setzen Akzente und kreisen die Schauspielerin gleichsam ein. Vor dem Höhepunkt münden alle vier Schlagzeuger in den Herzsclag rhythmus ein, der sich derart dynamisch steigert, dass die Schauspielerin kaum noch zu verstehen ist. Am Höhepunkt bricht die Musik ab, die Schlagzeuger spielen den Herzsclagrhythmus weiter, jedoch unhörbar. Die Darstellerin ist wieder zu verstehen. Leise, aber sehr deutlich, führt sie ihren Monolog zu Ende.“⁴⁸³

Hiller greift hier also bewusst auf eine Kompositionstechnik zurück, die er ganz zu Beginn seiner Tätigkeit angewandt hat. Im übertragenen Sinn geht es ihm um Existenz, die kontinuierlich ist, selbst wenn man sie nicht vernimmt.

⁴⁸² Internetquelle: <http://www.wilfried-hiller.de/werk/an-diesem-heutigen-tage>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁴⁸³ Sindichakis (2005:17-18).

4.4.3 (II) Licht und Finsternis

„Im Anfang wurden geschaffen Himmel und Erde.
 Die Erde aber war tohu wabohu, Irrsal und Wirrsal.
 Finsternis über Urwirbels Antlitz.
 (Stimme der Versuchung hinter dem Publikum: Geahnt! Ich habe es vor dir geahnt!)
 Du verströmst dich!
 Braus, Sturm, Geist, Odem schwingend über den Wassern.
 Braus über dem Antlitz der Erde.
 (Stimme des Versuchers: Ich fürchte um Dich! Im Schaffen verströmst du dich!)
 Du sprachst Lichte werde! Licht ward.
 (Stimme des Versuchers: Schufst du die Zeit, so schufst du Vergehen. Finsternis
 bleibt. Du wirst dich verlieren.)“

Der zweite Satz wird durch drei Toccaten der Violine gegliedert. Auf die Besonderheit der Toccatenform in Hillers Werk bin ich bereits eingegangen. Auch bedarf es keiner erneuten Feststellung, dass sich im Aufgreifen der Form eine bereits festgestellte und beschriebene Traditionslinie weiter fortsetzt, die in Danusers Modell am besten mit dem 3. Modus beschrieben werden kann. Ungewöhnlich für Hiller ist hier jedoch die dreimalige Verwendung der Form der Toccata und ihre Funktion als gliederndes, strukturierendes Element in einem Satz.

Der Schöpfungsakt beginnt wild (*selvatico*) und entschlossen (Viertel = ca. 80). Da tonale Material der Toccata entfaltet sich vom Kammerton a⁴ aus chromatisch aufwärts bis zur Quinte e⁴ bevor es chromatisch absteigt und über die Quinten e⁴-h⁴, b⁴-es⁴, d⁴-a⁴ bei einem pulsierenden d⁴ ankommt.

Toccata I
selvatico (♩ ca. 80)

Violine

VI.

VI.

VI.

VI.

VI.

Die vier Sänger stehen auf.

VI.

VI.

4 poco meno

pizz.

VI.

T 1

T 2

Bar B

a 2 f

Im Anfang wurden ge-schaf-fen Him-mel und Er-de.

a 2 f

Im Anfang wurden ge-schaf-fen Him-mel und Er-de.

Abbildung 85: Hiller, Schöpfung II, S. 4, Toccata I „Im Anfang“.

Vier Akkordschläge leiten zum Schöpfungsbericht über, der zunächst einstimmig von den vier Männerstimmen vorgetragen wird. Der Vortrag ist der Psalmodie nachempfunden, Rezitationston ist dabei a'. Das bestehende Chaos, in Bubers Sprache mit „Tohu wa bohu – Irrsal und Wirrsal“ übersetzt wird durch einem 69tönigen Melisma versehen, die akkordische Vertonung von „Irrsal und Wirrsal“ enthält sowohl den Quintklang d'-a' als auch die Sekundreibung a-b. Das im Anfang der Komposition vorgestellte Konzept des gestörten Quintklanges setzt sich hier fort. Das Einsetzen eines ostinaten Sechzehntel-Motivs von Odaiko und 2 Shimen begleitet den scharrenden („scalpitando“) Bericht von der „Finsternis über des Urwirbels Antlitz“. Der Ausruf des Versuchers („Geahnt! Ich habe es vor dir geahnt!“) steht in reinem g-moll. Der Ausruf selbst ist eine contradictio in adjecto, da der Versucher, philosophisch gesehen, den Willen Gottes nicht vor ihm errahnt haben kann. Ein 32taktiges

Tanzen („danzando“) von Odaiko und den beiden Shimen mündet in einen ekstatischen („estatico“) Schluss: „Du verströmst Dich!“

Abbildung 86: Hiller, Schöpfung II, S. 7, „Du verströmst dich“.

In der Art und Weise, wie Hiller die Warnung des Versuchers vertont, liegt eine Ambivalenz. Die Warnung entsteht zunächst aus der Entwicklung des vorgestellten musikalischen Materials. Kern ist die Quinte, die Beziehung ausdrückt, aber noch gestört ist. Durch die Interpretation des Verströmens als Quinte (und somit als *Beziehung*) bekommt die Stelle eine theologische Bedeutung: die Schöpfung geschieht zur Beziehungsaufnahme. Auch die vorgestellten biographischen Bezüge werden entwickelt: zum ersten Mal, hier noch sehr kurz und zaghaft, tritt ein es“ in Verbindung zum a‘ auf. Wenn wir im Folgenden weiter davon ausgehen, dass hier von Hiller nicht nur die Schöpfungsgeschichte erzählt wird, sondern in seine Werke immer auch biographische Aspekte einfließen, ist dies ein erster Kern. Auch Erlach (2012) belegt diese Anspielungen auf biographische Aspekte und Personen im Umfeld Hillers.

Eine zweite Toccata gliedert den Beginn des zweiten Abschnitts. Die höhnische Bemerkung des Versuchers („Schon im Anfang verlierst du dich!“) setzt Hiller meisterhaft um: die 25taktige Form entfaltet sich von d‘ ausgehend diatonisch und chromatisch. Die Linie hat

scheinbar kein Ziel (in den ersten Takten steht über jeder Note ein Akzentzeichen), die motivische Entwicklung kommt nicht vom Fleck. Die ausschließliche Nutzung der Rufterz in der Vertonung gibt der Stelle einen ausgesprochen spöttischen Klang. Auch hier ist, theologisch betrachtet, der Kommentar des Versuchers irritierend: in Umkehrung aller Erwartungshaltung des Zuhörers, auch dies ein Beleg für eine vom Rezipienten zu füllende semantische Lücke, wird hier die Allegorie des Bösen als abgeklärter und wissender gezeichnet als der schaffend-schöpfende Gott, dem zu Beginn die Form seiner Schöpfung nicht gelingt. Sie hat sogar die Macht des Spotts auf ihrer Seite.

9

8
Toccata II

VI. *f*

VI. *sf*

VI. *ff*

9
colla voce

VI. *f*

Ct. *f*
Schon im An-fang ver-lie-rst du dich.

come prima (ca. 72)

Odaiko

sf
Shime 1

Schlz. *sf*
Shime 2

T 1 *f*
Braus, Braus,

T 2 *f*
Brau - au - au - au - aus, Braus,

Bar *f*
Brau - - - au - au - au - aus, Braus,

B *f*
Braus, Braus, Braus,

Abbildung 87: Hiller, Schöpfung II, S. 9, Toccata II, „Schon im Anfang verlierst du dich“.

Erneut begleiten Odaiko und Shimen den von den Männerstimmen gesungenen Schöpfungsakt („Braus...“), der in die erneute Warnung des Versuchers mündet („Ich fürchte um dich! Im Schaffen verströmst du dich!“). Diese zweite Warnung greift umfasst vom Ambitus zwar wieder die Rufterz auf, durch die chromatisch absteigende Linie am Schluss entsteht jedoch die in der Ausführungsbezeichnung (*con amareggiamento*) intendierte Bitterkeit.

Der Grund wird in der folgenden dritten Toccata der Violine ersichtlich: die Form ist gefunden, aus dem *Suchen* der zweiten Toccata ist eine Melodie geworden, die harmonisch klar strukturiert ist. Unisono mit der Violine stimmen die Männerstimmen in den Schöpfungsbericht ein, in d-moll schwebend über dem Antlitz der Erde.

Abbildung 88: Hiller, Schöpfung II, S. 10, Toccata III, „Schwebend“.

Ein besonderer Moment jeder Schöpfungsvertonung ist die Lichtwerdung. Hiller vertont eine ruhige, aus d-moll entstehende Kadenz, die sich nach einer spannungsgeladenen Generalpause über Es-Dur nach H-Dur auflöst.

Odaiko

Okedo 1

Okedo 2

Schlz.

T 1

T 2

Bar

B

Ct

calmo

G.P.

ff *sf secco* *mf* *pp*

Du sprachst: Licht wer-de! Licht ward.

Du sprachst: Licht wer-de! Licht ward.

Du sprachst: Licht wer-de! Licht ward.

Du sprachst: Licht wer-de! Licht ward.

13 *mf deciso*

Schufst du die Zeit, so schufst du Ver-ge - hen. Fin-ster-nis bleibt. Du wirst dich ver - lie - ren.

*) auf dem Rand (hölzerner Klang)

58 284

Abbildung 89: Hiller, Schöpfung II, S. 11, „Licht werde“.

Hier wird nun die bereits angedeutete zweite, biographische Ebene dieser Komposition überdeutlich: Seit *Schulamit* verbindet Hiller die Quinte h'-fis'' in vielen Kompositionen mit einem sehr persönlichen Beziehungserlebnis. Der mit „h“ bezeichneten Person widmet er mit *Schulamit* nicht nur explizit eines seiner Hauptwerke, er vertont die Widmungsträgerin hierin auch als Allegorie der wahren und sinnlichen Liebe. Die Akkordstruktur Es-Dur + H-Dur ist somit kein Zufall, sie drückt Beziehung aus. Durch die Verbindung mit dem Wort „ward“ wird aber auch der Charakter dieser Lichtbeziehung deutlich: sie liegt in der Vergangenheit, das Wort „ward“ ist die erste Präteritumform des Schöpfungsberichts.

4.4.4 (III) Schöpfungs-Mosaik

„Du sprachst: Gewölbe werde!
 Er ward so, riefst das Gewölbe: Himmel!
 Sprachst: Wasser stau sich an einem Ort, das Trockne lasse sich sehn. Es ward so.
 Du riefst das Trockene: Erde! Und die Stauung der Wasser: Meere!
 (Stimme des Versuchers: Raum schenkst du, dich engst du!)
 Du sahst, dass es gut ist.
 Du sprachst: sprießen lasse die Erde, Gesproß.
 Kraut das Samen samt, Fruchtbaum, der nach seiner Art sich mehrt.
 Du sahst das es gut war.

Du sprachst: Das Wasser wimmle, Wimmeln lebenden Wesens. Vogelflug über der Erde.

Du sahst, daß es gut war.

Du sprachst: Die Erde treibe lebendes Wesen, Herdentier nach seiner Art und das Gerege des Ackers und das Wildlebende des unbebauten Landes.

Du sahst, dass es gut war.

Du segnetest sie: Fruchtet und mehret Euch, füllt die Wasser, füllt die Erde, die Lüfte.
(Stimme des Versuchers: Tohu wa bohu! Irrsal und Wirrsal! In dir Ruhender, willst du, ruhelos, der Bändiger sein?)

Aus einem Wort wird vieles, aus vielen wird Eins, aus der Fülle des Lebens die Welt, aus funkelnden Splittern, ein Bild!

(Stimme des Versuchers: In dir Ruhender, willst du, ruhelos, der Bändiger sein?)

Die dritte Szene nimmt nun musikalisch Bezug auf das Schöpfungs-Mosaik von Tesche-Mentzen, eine obligate Videoprojektion des Kunstwerkes auf den Bühnenhintergrund visualisiert die Musik. Auch hier entwickelt sich die Melodik der Violine aus dem Kammerton a'. Über h' wird es'' erreicht. Die Instrumentierung der Szene mit einem funkelnden (*scintillando*) ostinaten Harfenmotiv in H (mit tiefalterierter Quinte), einer unisono und in Terzparallelen der Violine beigefügten Celestabegleitung, Glass-Chimes, Glockenspiel, Triangel und Kin entsteht in zwanzig Takten eine bezaubernde und beruhigende Atmosphäre. Wie bereits im *Sohn des Zimmermanns* nutzt Hiller das Kin in doppelter Funktion: es strukturiert die Szene und weckt klangliche Assoziationen an fernöstliche Rituale oder Meditationen. Kurze, untextierte Einwürfe des Männerchores entwickeln den Satz von a-moll nach d-moll. In dieser Tonart schließt sich die Fortsetzung des Schöpfungsberichts an. Dieser wird von kurzen Harfeneinwürfen gegliedert, die Akkordeinwürfen eines Rezitativs nachempfunden sind. Die erneut aufgenommene Toccata (IV) ist eine *quasi improvvisando* bezeichnete kurze Überleitung, die von e'' ausgehend a-moll tonal bestätigt. Der Toccata ist von ihrer Faktur her nun alle Schwere genommen, sie wirkt frei („liberamente“) und spielerisch. Verändert hat sich jedoch die Stimme des Versuchers. Auch diese Partie wird vom e'' (als Quint zu dem a' vorangegangener Szenen) entwickelt und entwickelt sich in den zweimaligen Tritonus:

16

f liberamente *calmo*

Ct. Raum schenkst du, dich engst du!

T 1 *mf* Du sahst, daß es gut ist.

T 2 *mf* Du sahst, daß es gut ist.

Bar *mf* Du sahst, daß es gut ist.

B *mf* Du sahst, daß es gut ist.

VI. *arco* *f orgolioso* *precipitando*

Abbildung 90: Hiller. Schöpfung III, S. 18, „Raum schenkst du“.

Die Fortsetzung der Schöpfung entwickelt sich in 42 Takten und in großer Logik und Ruhe. Tonales Zentrum ist C-Dur, zu dem immer wieder zurückgekehrt wird. Die Formel „Du sahst, dass es gut war“ führt jeweils zu einem Quintklang in Des. Das im Bass sehr tief geführte E vervollständigt diesen Akkord, enharmonisch verwechselt, eigentlich zum moll-Akkord. Durch die tiefe Lage der Terz und die exponierte Lage aller anderen Stimmen entsteht aber ein bewusstes Ungleichgewicht: die Terz dringt nicht durch. Dadurch bekommt der Des-Akkord eine eigentümliche, geheimnisvolle Note. Nach der abschließenden Segnung und dem Aufruf zur Fruchtbarkeit kadenziiert die Szene nach F-Dur. Die Figur des Versuchers entwickelt sich aus dem Anfangsmotiv umgekehrt proportional zum Schöpfungsgeschehen: je stabiler die Form der Schöpfung sich zeigt, desto mehr verliert die Stimmführung des Versuchers diese: Von a' ausgehend durchschreitet sie zunächst den Quintraum bis e'', ehe sie rhapsodisch auseinanderbricht. Der Ambitus der Stimmführung wird bis zur Undezime (dis' – ges'') gestreckt, verminderte Quinten, Glissandi, und die Nutzung fast aller Notenwerte (Ganze, Halbe, Viertel, Vierteltriolen, Achtel, Achteltriolen, Sechzehntel, Zweiunddreißigsteltriolen) auf engstem Raum erzeugt lautmalerisch eine bösertige („maledicente“) Atmosphäre des „Tohu wa bohu!“:

Ct* *f maldicente ff*
 To-hu wa bo-hu! Irr - sal und
 T 1 *pp*
 die Lüf - - te.
 T 2 *pp*
 die Lüf - - te.
 Bar *pp*
 füllt die Was - ser, die Lüf - - te.
 B *pp*
 füllt die Er - de, die Lüf - - te.
 Schlzg. *f* Kin
 Ct *f cinico mf*
 Wirr - sal! In dir Ruhender, willst du, ru - he-los der Bän-di - ger sein?

Abbildung 91: Hiller, Schöpfung III, S. 22, „Irrsal und Wirrsal“.

Schöpfung und Tesche-Mentzens Schöpfungsmosaik werden nun textlich und musikalisch in Verbindung gesetzt: „Aus einem Wort wird vieles, aus vielen wird Eins, aus der Fülle des Lebens die Welt, aus funkelnden Splittern, ein Bild!“. Dem Chaos aus der Rede des Versuchers wird die Logik der göttlichen Ordnung gegenübergestellt. Auch hier zeigt sich die ambivalente Deutung des Werkes unter biographischen Bezügen: „Aus einem Wort wird vieles, aus vielen wird Eins, aus der Fülle des Lebens die Welt, aus funkelnden Splittern, ein Bild!“. Wie zur Unterstreichung führt die abschließende Kadenz von Es-Dur nach A-Dur.

Melodie im Wasser (Spiegelung)

Schlgg.

Vl.

Hfe.

Cel.

T 1

T 2

Bar

B

Okedo 1

Glockenspiel

Kin

Triangel

Glass-Chimes

mf

p molto legato

p

pp

mf molto legato

p scintillando

pp dolce

mp speranzoso

aus fun-ke-l-n-den Split-tern ein Bild. summen *p*

aus fun-ke-l-n-den Split-tern ein Bild. summen *p*

aus fun-ke-l-n-den Split-tern ein Bild. summen *p*

aus fun-ke-l-n-den Split-tern ein Bild. summen *p*

Abbildung 92: Hiller, Schöpfung III, S. 23, „Melodie im Wasser“ – „...aus funkelnden Splittern ein Bild“.

Die Spiegelung des Mosaiks im Wasser greift Hiller für ihn bezeichnend auf: die zu Beginn des Satzes vorgestellte „Melodie im Wasser“ läuft nun rückwärts. Diese Palindrome stehen in einer Traditionslinie. Sie finden sich bei Hiller unter anderem im *Augustinus* (IV. Bild; Monnicas „Panta-Rhei-Palindrom“) und im *Sohn des Zimmermanns* (im III. Bild). Auf den Zusammenhang des Palindroms mit dem SATOR-Quadrat habe ich bereits hingewiesen, es gehört zu den bekanntesten und bis heute noch nicht vollständig entschlüsselten Satzpalindromen. Sheldon (2003) vermutet jedoch nach Sichtung der wesentlichen Forschung, dass das Palindrom von den jungen Christengemeinden als ein Kryptogramm verstanden wurde, indem Gott mit dem Sämann (Sator) gleichgesetzt wird, der die Welt im Innersten zusammenhält (tenet). Hillers Verwendung eines Palindroms an genau dieser Stelle des Textes

zeugt von einem sehr reflektierten und künstlerisch besonnenen Umgang mit Binnenverweisen und Textbezügen. Palindrome reihen sich bei Hiller auch ein in eine Fülle von Ausdrucksmusiken, die sich in seinem geistlichen Oeuvre immer wieder finden. Hiller Stärke, und dies kennzeichnet seinen Stil, ist dabei, dass er sensibel und intellektuell die komplexe Gefühlswelt einer bestimmten emotionalen Situation in Klang fassen kann.

4.4.5 (IV) Brunnen des Lebens

„Du sprachst: Machen wir den Menschen nach unserem Bild, nach unserem
Gleichnis!
Schalten sollen sie über alles, das auf Erden sich regt,
Lebendes bewahren, der Erde dienen.
(Stimme des Versuchers: Machst Raum für einen wie dich? Macht räumst du ein?
Hast gebildet den Menschen aus dem Lehm des Ackerbodens in deinem Bilde.
Hast eingeblasen dem Geschöpf Odem, Hauch des Lebens.
hen to on kai pan, Eines ist das Sein und All.
Ächja aschär ächja. Du bist der du bist.
Du teilst deine Schöpfung mit deinem Bild? Gibst ihm deine Macht?
Weißt du was du tust?
Ich bin, der ich sein werde. Du bist, der du bist. Du!)
Du bist das Geheimnis!“

Das Bild wird eröffnet mit einer 23taktigen Einleitung. Einem kontant ostinaten Ton a fügt die Harfe einen in Septolen geführten Tonleiterausschnitt aus natürlichem a-moll ab der tiefalterierten Quinte bei. Triangeltrioen des Schlagzeugs erzeugen eine fragile Stimmung, die durch die ab Takt 13 hinzugefügte Celesta klanglich aufgehellte wird. In diese, in der Satzbezeichnung *Nachdenklichkeit I* genannte Atmosphäre spielt die Violine nach einem eintaktigen Schweigen mit großer Entschiedenheit (*deciso*) ein Anfangsmotiv (h'-c'-fis'-h'), aus dem Hiller einen Monolog entwickelt. Das melodische Material entstammt dabei der h-moll / H-Dur-Tonleiter, wobei alle Töne auch alteriert verwendet oder arabesk umspielt werden. Die Schöpfung des Menschen wird vom Männerchor in C-Dur berichtet, auffällig ist jedoch, dass der Grundton nie im Bass vorkommt und die Akkorde somit meist Quart-Sext-Akkorde sind. Die von der Harfe gespielte Überleitung zur Stimme des Versuchers stellt das tonale Material für den folgenden Abschnitt (f'-g'-as'-h'-cis''-d'') vor, die Einblasung des Odems wird von der Stimme des Versuchers siebenmal wiederholt und steht damit in der jüdisch-kabbalistischen Tradition. Die Form des nun folgenden 23-taktigen Mandala entspricht exakt

der am Anfang vorgestellten *Nachdenklichkeit I* und ist, wie diese geprägt von der Melodie der Violine. 4/4 und 7/8-Takt wechseln sich ab ohne dass dies eine periodisch gleichbleibende Strukturierung ergibt. Die Melodie ist aus dem vorangegangenen Harfenmotiv entwickelt und stellt sich nun als „Melodie aus der Tang-Zeit um 730 nach Christus“⁴⁸⁴ heraus. Die Violine spielt in der um sich selbst kreisende Musik bis kurz vor Schluss ausschließlich Viertelnoten, Oktavsprünge im Glockenspiel erhöhen die Spannung, die Szene lädt sich sukzessiv gleichsam statisch auf. Wie ein Gewitter entlädt sich ab Ziffer 27 die Atmosphäre, das Mandala bricht ab und die Violine wiederholt die in *Toccata II* gespielte motorische Motivik eine Quinte höher. Die Szene entwickelt sich dramatisch und ist getragen von einer atemraubenden musikalischen Idee: „Die Geigerin umspielt die Stimme der Versuchung, diese wehrt sich anfangs“⁴⁸⁵. Wie eine musikalische Jagdszene wird die Stimme des Versuchers von der Violine umkreist und schließlich eingefangen. Dieses Einfangen wird durch die Unisonoführung von Violine und Versucher ausgedrückt, konsequenterweise in drei Takten und triolisch. Das letzte Aufbäumen des Versuchers ist ein fünffaches „Du“, als wäre es ein musikalisches Pentagramm. Der im ersten Bild vorgestellte Zimbel/Harfen-Akkord a'-b'-dis'-e' erscheint wieder und beendet den im ersten Bild begonnenen Schöpfungsvorgang. Auf die mögliche Bedeutung der Zahl Fünf bin ich bereits in der Analyse von *Der Sohn des Zimmermanns* eingegangen.

⁴⁸⁴ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 31.

⁴⁸⁵ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 33.

Die Stimme der Versuchung wird von der Geigerin eingefangen – fügt sie schließlich ein als neuen Ton in die vier Stimmen, die jetzt fünf werden.

VI. *liberamente*
Du bist, der du bist. Du! _ Du! _ Du! _

Ct. *in tempo*
Du! _ Du! _ *ff deciso*
Ei- nes ist das Sein und All.

Schlbg. *mp*
Zimbeln *mp*
Becken *mp*

VI. *mf* *ff* *pizz.* *sf*

Hfe. *mp*

Ct. *p* *mf* *f* *ff* *ff rispettoso* *f* *mf*
Du! _ Du! _ Du! Du! Du!

Abbildung 93: Hiller, Schöpfung VI, S. 35, „Du!“

Die Stimme des Versuchers fügt die Violine „schließlich ein als neuen Ton in die vier Stimmen, die jetzt fünf werden“⁴⁸⁶. Aus dem C-Dur des Schöpfungsaktes entsteht wieder durch einfache Rückung der Des-Akkord. Mit einer kurzen, sechstaktigen *Nachdenklichkeit II* ist der Schöpfungsprozess abgeschlossen, die „Geigerin lässt ihr Instrument sinken und verlässt langsam das Podium“. Das Böse ist nun in der Welt.

⁴⁸⁶ Hiller, *Schöpfung*, Partitur S. 35.

31 **calmo** Nachdenklichkeit II

VI. arco *pp dolce e fragile*

Hfe. *pp*

Cel. *p*

Ct. *p*
Du bist das Ge - heim - - nis.

T 1 *p*
Du bist das Ge - heim - - nis.

T 2 *p*
Du bist das Ge - heim - - nis.

Bar. *p*
Du bist das Ge - heim - - nis.

B. *p*
Das Ge - heim - - nis.

Schlg. Bell-Tree *gliss.* **G.P.**
Metal-Chimes *p* *gliss.*

VI. *gl.* Die Geigerin lässt ihr Instrument sinken
und verlässt langsam das Podium.

Hfe.

Cel. *p*

Abbildung 94: Hiller, Schöpfung VI, S. 36, „Nachdenklichkeit II“.

4.4.6 (V) Das Tor

„Du sahst alles, was du gemacht hattest und da: es war sehr gut!
 Der Mensch aber entdeckte sich.
 Vollendet waren der Himmel und die Erde, und all ihre Schar.
 Der Mensch aber entdeckte sich, als Mann und Frau erkannte er sich.
 Ächja aschöv ächja⁴⁸⁷.
 Ruhte von aller Bildnerarbeit, feierte, heiligte den Tag.
 Der Mensch aber entdeckte sich, als Mann und Frau erkannte er sich und sie wurden
 ein Paar.
 Adam und Eva,
 Dawid und Bathseba,
 Dido und Aeneas,
 Leila und Madschun,
 Philemon und Baucis,
 Romeo und Julia,
 Orpheus und Euridike,
 Dushyanta und Shakuntala,
 Abälard und Héloïse,
 Narziss und Echo,
 Schlomo und Schulamit,
 Johannes ...
 und, und, und, und, und, und, und, und.
 Fruchtet und mehret euch, füllet die Erde.
 Zum Geschenk gab ich sie euch, bemächtigt euch ihrer.
 Hütet sie und behütet sie, hütet sie gut
 und bewahrt das Lebendige.“

Die Szene beginnt mit einer viertaktigen Rückschau dem nun fünfstimmigen Männerchor in H-Dur, auf der Videowand sieht man die Geigerin, die Violine nun in der Hand haltend, „langsam über den Rasen des Gartens gehen. Die Kamera folgt ihr, bis sie sich jenseits des Tores auflöst.“⁴⁸⁸ Das Tor ist hierbei die von Antje Tesche-Mentzen geschaffene Skulptur „Das Tor der Weisheit“, auf die der Titel des Satzes Bezug nimmt. Beide Pfeiler des Tores sind von Personen dargestellt, vermutlich Adam und Eva. Die in den Männerchor eingefügte Stimme des Versuchers bricht im vierten Takt kurz solistisch aus, ohne H-Dur zu verlassen: „und da: es war sehr gut!“. Einer Achtel + 32tel Figur a‘-ais‘-h folgt die Figur a‘-ais‘-e‘‘-h‘, der Tonschritt ais‘ – e‘‘ trägt noch den Klang des Tritonus in sich, auch wenn er aufgrund der enharmonischen

⁴⁸⁷ Ausspracheform Jahwes: אֶחְיָה אֶשְׁכֶּחַ אֶחְיָה.

⁴⁸⁸ Hiller, *Schöpfung*, Partitur, S. 37.

Verwechslung kein Tritonus im eigentlichen Sinne mehr ist. Hiller verdeutlicht hier erneut, um was es in der folgenden Szene ging: das Böse ist Teil des Menschen geworden und in der Welt, es kann jederzeit ausbrechen. Auch wenn die Sprache des Bösen scheinbar anderes sagt, offenbart die musikalische Textur sein wahres Ich.

Die Fortsetzung der Geschichte zeigt den sich auf der Erde wiederfindenden Menschen, sich selbst und sein Gegenüber entdeckt und erkennt. Bezüge zu Tesche-Mentzen finden sich auch hier, die Szene ist in A-Dur gehalten und nimmt textlichen Bezug zu einem Gott, der nach vollendeter „Bildnerarbeit“ ruht, feiert und den Tag heiligt. Der Aufzählung berühmter Liebespaare aus Mythologie und Geschichte in rhythmisch festgelegtem, ruhigem Sprechen folgt die Aufforderung zur Vermehrung und die Mahnung zur Bewahrung der Schöpfung. Ein 36taktiger Klangteppich aus Odaiko, Shimen und Okedos schließt dieses Bild ab.

Ein weiterer Hinweis zur biographischen Entschlüsselung des Werkes leistet die 2020 entstandene Klavierminiatur *Der Gang zum dunklen Tor* (2020, unveröffentlicht). Ähnlich wie *Du meine heilige Einsamkeit* (2010) als Appendix zu *Der Sohn des Zimmermanns* verstanden werden kann, kann man auch Hillers Klavierminiatur interpretieren: der Komponist hat noch etwas zu sagen:

„Der Satz erinnert, wie der letzte Satz aus *Skulpturen der Liebe* an den jungen Pianisten Johannes Holland, der aus Liebe in den Tod ging. Er hatte die Möglichkeit gehabt, durch zwei Tore zu gehen, durch ein helles oder durch ein dunkles. Er entschloß sich für das dunkle Tor. Im Vordergrund des Bildes, das ich als Vorlage genommen habe, sitzt eine verzweifelte Frau. Rechts sieht man an einer Staffelei Antje Tesche-Mentzen, wie sie diese Szene gerade auf der Leinwand festhält“.⁴⁸⁹

Das Werk ist ein Klagegesang über einem basso ostinato. Einer von c‘ nach unten und zurück abspringenden Oktave schließt sich das chromatische Motiv c-h-b an, die Musik entwickelt sich wie ein Mandala und kreist den Ton h ein.

⁴⁸⁹ Hiller zur Online-Vorstellung des Werkes am 10. April 2020. Internetquelle: <https://www.youtube.com/watch?v=gNv2UU3zHYI>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

4.4.7 Epilog (Das Geheimnis)

„Was ist der Mensch, daß du seiner gedenkst?
 Ließest ihm ein Geringes nur mangeln, göttlich zu sein, kröntest ihn mit Ehre und Glanz.
 Hießest ihn walten das Werk deiner Hände.
 Kain! Wo ist dein Bruder Abel?
 Sein Blut schreit aus der Erde zum Himmel empor.
 Kain! Kain!
 Es seufzt alle Kreatur, es harrt alle Schöpfung mit uns deines Wortes:
 daß es gut werde, und du abwischt all Tränen
 und kein Geschrei mehr ein wird, noch Leid, noch Tod.
 Du bleibst das Geheimnis.“

Auch im letzten Bild finden sich autobiographische Hinweise. Danuser bezeichnet die Analyse autobiographischer Aspekte in seiner Beschreibung des 6. Modus als *produktionsästhetischen Kontext*, welcher die poetologische Relation von Werk zum musikalischen Bezug aufdecken und beschreiben soll.

Ein mit drei Weingläsern erzeugter A-Dur Klang setzt an der Textstelle „Hießest ihn walten das Werk deiner Hände“ ein. Der im ersten Satz vorgestellte Rückbezug auf *An diesem heutigen Tage*, „*en ma fin est mon commencement*“, das erste gemeinsame Werk von Hiller und Woska, wird hier wieder aufgegriffen. Auch hier kommen Weingläser vor, ebenso in der VI. Szene des *Augustinus*. Aus der zerbrechlichen, schwebenden Klanglichkeit entsteht eine „Melodie der Unendlichkeit“, die Harfenquintole (mit dem Ton a⁴ in ihrem Zentrum) und Celesta bilden ein Klanggerüst, auf die Violine, nun verborgen hinter dem Publikum spielend, eine unendliche Melodie (*lontano come una melodia d'infinita*) entwickelt. Schwebend auf fis⁴ einsetzend, wie eine untextierte Rede, scheint sie eine Szene zu beobachten, die sie zunächst nervös (*nervoso*: kurze, in 32teln repitierte Noten, gefolgt von einem absteigen und dann aufsteigenden glissando), dann entsetzt (*sospirando*) beobachtet. Die Melodie läuft *al niente* ins es⁴ aus, hier treffen sie Es und das A-Dur der Weingläser.

In diese rätselhafte Atmosphäre erscheint die Stimme der Versuchung: „Kain! Wo ist dein Bruder Abel? Sein Blut schreit aus der Erde zum Himmel empor. Kain! Kain!“ Die Rede ist dramatisch aufgeladen. Der Ruf „Wo ist dein Bruder Abel“ ist aus dem Tonmaterial der ersten Toccata gebildet. Tonales Zentrum ist immer die Quinte, die vom Rezitationston e absteigend erreicht wird. Die Quinte als Beziehungsintervall ist jedoch gestört, der Ambitus erweitert sich bis zur kleinen Dezime. Extreme Sprünge und extreme crescendi vom *p* bis *ff* verdeutlichen das Unerhörte der Tat. Dramaturgisch erlauben sich Hiller und Nitsche hier eine kleine, aber feine

Veränderung des Genesis-Texts. Dort ist es Gott, der Kain zur Rechenschaft zieht, nicht das Böse.

Hiller stellt den Mord an Abel dar, indem er die Violine diesen musikalisch beobachten lässt. Die Linie ergibt damit nur rückwirkend einen interpretatorischen Sinn. Diese Form der „Übersetzung“ einer untextierten Melodie wendet Hiller auch im *Sohn des Zimmermanns* an: Jesu Erwiderung auf die Angebote des Versuchers sind nur Klang, Maria Magdalena übersetzt sie in Sprache. Ein letztes Mal besingt der nun fünfstimmige Männerchor, begleitet von einem leisen Wirbel des Odaiko, die Schöpfung, nun allerdings mit einem deutlich pessimistischen Unterton: „Es seufzt alle Kreatur, es harret alle Schöpfung mit uns deines Wortes: daß es gut werde, und du abwischt all Tränen und kein Geschrei mehr ein wird, noch Leid, noch Tod.“ Das Werk endet offen: „Du bleibst das Geheimnis.“

4.4.8 Anmerkungen

Anhand der intensiven Beschäftigung mit Hillers *Schöpfung* sind neue, wesentliche Anhaltspunkte zu Tage getreten. Im Kontext dieser Analyse, und der vorangegangenen Analyse von *Augustinus*, *Sohn des Zimmermanns* und *Hoffnung* möchte ich hier kurz Zwischenbilanz ziehen.

I.

In Hillers 2016 entstandener *Schöpfung* kann man zwei erzählerische Ebenen erkennen, eine hörbare und eine nicht-hörbare. Die Hörbare erzählt den jahrtausendealten Schöpfungsmythos der jüdischen Religion, in der Nichthörbaren verarbeitet Hiller biographische Bezüge, die nur im Lesen der Partitur ersichtlich wird. Sie hebt sich, auch qualitativ, deutlich von der ein Jahr zuvor entstandenen *Hoffnung* ab. Durch den Verzicht auf die in den Jahren 2005-2015 vorherrschenden ungeraden Form der Bebilderung seiner Werke entsteht eine andere Form der Werkdramaturgie. *Augustinus*, *Der Sohn des Zimmermanns* und *Hoffnung* sind in ungeraden Sätzen angelegt, damit entstehen Binnenbezüge (z.B. Rahmen 1:7; Entwicklung/Ende 2:6) und eine durch die Struktur bereits vorgegebene Fokussierung auf den 4. Satz, der dann die zentrale Aussage des Werkes ⁴⁹⁰ enthält. Im Gegensatz dazu ist die Schöpfung in zwei Dreiergruppen angeordnet: Die ersten drei Sätze handeln von der Erschaffung der Welt, die zweiten Drei von

⁴⁹⁰ In IV. *Soliloquium* wird im *Augustinus* die Kernaussage seiner Philosophie geschildert, in IV. *Das Gebet* steht im *Sohn des Zimmermanns* das Vater Unser im Mittelpunkt.

der Erschaffung und dem Sein des Menschen. Dies ist an sich schon erstaunlich, da gerade in einem Schöpfungsbericht die siebenteile Anlage der Komposition zu erwarten gewesen wäre. Das Libretto orientiert sich stattdessen an der griechischen Tragödie, ohne ihrem Ablauf jedoch genau zu entsprechen: nach der Vorstellung des Themas und der Anlage des Konflikts mit dem Versucher wird eine Handlung entwickelt, die plötzlich umschlägt (peripeteia - περιπέτεια) und damit in der Katastrophe (καταστροφή) des Mordes an Abel endet. Während der erste Teil den dramaturgischen Konflikt anhand der Schöpfungsgeschichte entwickelt, ist der eigentliche Konflikt (im Wesen des Menschen ist auch das Böse veranlagt) im zweiten Teil (5. Bild) angelegt und wird nicht aufgelöst. Die Konstruktion von Beziehungen ist im ersten Teil die Gegenüberstellung von Gott und dem Versucher, durch die Schöpfung der Welt wandelt sich diese zu einer Beziehung von Gott zu den Menschen. Die dem Menschen gegebenen Freiheiten nutzt der Mensch wie es der Versucher vorhergesehen hatte, diese Beziehung zwischen den Menschen und Gott ist nicht abgeschlossen, das Werk muss daher offen enden. Dies ist, aus theologischer Sicht, verstörend. Auch, dass hier, anders als in Goethes Faust und Hiob, das Böse am Ende scheinbar recht behält.

II.

Kompositionstechnisch ist die Verwendung bestimmter Chiffren auffällig, die wir von allen anderen Werken Hillers bereits kennen. In der anthropologischen Tradition Herrmann Pfrogners stehend, definiert Hiller seit *Schulamit* Intervallbezüge als Assoziationen und Chiffren. Eine davon ist die reine Quint als Ausdruck des „Du“, als Ausdruck von Beziehung. In allen Werken seit *Schulamit* wird eine Störung dieser Beziehung zunächst durch die Eintrübung der Quint (Verminderung) angedeutet. Damit entsteht eine Wurzel für das Böse, das durch den der verminderten Quint als enharmonisch verwandte Tritonus ausdrückt. Klanglich sind beide identisch, die Unterscheidung der Schreibweisen ist für die Interpretation bestimmter Intervalle jedoch wichtig. Bestimmte Tonarten stehen für bestimmte Frauen in Hillers Leben, Es-Dur oder die Tonfolge Es-c-h-a-es-c-h-a für ihn selbst. Der zweiteiligen hörbaren Struktur des Werkes steht auch eine zweiteilige nichthörbare auf der biographischen Ebene gegenüber. Die Einfügung kompositorischer Rückgriffe auf Elemente, die Hiller zu Beginn seiner Ehe und künstlerischen Zusammenarbeit mit Woska entwickelte, wirken wie eine Rückschau auf vergangenes. Aus der ursprünglich zu Beginn des Schöpfungsakts stehende Kadenz Es-H am Ende eines Abschnitts entwickelt sich im zweiten Teil die Kadenz Es-A. Hiller drückt hier Beziehung aus. Auch die musikalische Verarbeitung der Kunstwerke Tesche-Mentzens kann man programmatisch verstehen: ist dem ersten Teil (Satz I-III) lediglich das

Mosaik *Die Schöpfung* zugeordnet, stehen dem zweiten Teil der *Brunnen des Lebens* und das *Tor der Weisheit* gegenüber.

III.

In fast allen geistlichen Werken Hillers finden sich Bezüge für eine Inspiration, die aus der bildenden Kunst geboren wurde. Nach Chagall in *Schulamit* und Dürer in *Der Sohn des Zimmermanns* bleibt er auch in der *Schöpfung* dieser Linie verbunden. Mit Tesche-Mentzen erfährt diese jedoch eine Revitalisierung, da sich vorangegangene Werke wiederholt auf Chagall und Dürer bezogen (z.B. Chagalls *Hohelied-Bilder*, Dürers *Melencolia I*) und sich über die Jahre erschöpft hatten. Diese Inspirationsquelle war verbraucht. Hillers Entscheidung, zeitgenössische Skulpturen einer „neuen“ Künstlerin als Inspirationsquelle zu nehmen, bringt auch eine neue Frische in sein Werk. Dabei legt Hiller Wert auf die Feststellung, dass es sich hier um eine rein künstlerische Beziehung handelt. Unter diesem Aspekt bekommt auch die im ersten Satz eingefügte Rede des Versuchers plötzlich einen biographischen Sinn: „Im Schaffen verströmst du dich. Ich fürchte um dich!“ Bereits in seiner weltlichen Oper „Oswald von Wolkenstein“ hat Hiller die Frage des Künstlerseins für sich musikalisch diskutiert, Grandjean-Gremminger (2012) hat bereits darauf hingewiesen. In einer Weiterentwicklung dieses Gedankens stellt sich für einen Künstler immer hier die Frage der Inspiration und des Gegenübers, musikalisch, um in Hillers Terminologie zu bleiben, die der Quinte. Der Tod Michael Endes hat sein künstlerisches Schaffen maßgeblich verändert, weil ein kongenialer Partner nicht mehr als Inspirationsquelle zur Verfügung stand. Eine künstlerisch ähnliche, persönlich natürlich noch viel tiefere Lücke hat der Tod von Elisabet Woska im Jahre 2015 hinterlassen.

IV.

Die Qualität von Hillers Kompositionen hängt, wie bereits hingewiesen, stark von der Qualität des gegebenen Librettos ab. Einen Anhaltspunkt für diese These hat bereits die Analyse von *Hoffnung* ergeben. Die Gegenüberstellung von *Hoffnung* und *Schöpfung*, die im Abstand eines Jahres entstanden sind und somit einer Schaffensphase zugeordnet werden können, hat gezeigt, dass die beiden Werke hinsichtlich der dramaturgischen Ausführung völlig unterschiedlich gelungen sind. Hillers Musik bedarf der großen Klammer einer guten Erzählung. Dies geschieht in der *Schöpfung*. Während Nitsche hier eine stringente Geschichte erzählt, die (ähnlich wie Ende) eine assoziationsreiche, poetische Sprache verwendet, elegant Binnenhandlungen einfügt und ein feines Netz von Bezügen herstellt, ist dies in *Hoffnung* nicht

zu finden. Hiller und Nitsche ergänzen Stärken und Schwächen und multiplizieren sich, Hiller und Böhm verdoppeln Stärken, ohne individuelle Schwächen auszugleichen: sie addieren sich. Nun tut man dem Librettisten von *Augustinus*, *Sohn des Zimmermanns* und *Hoffnung* unrecht, wenn man seiner Arbeit Qualität abspricht. Die intellektuelle Fundierung ist zweifelsfrei bemerkenswert und verdient Respekt und Anerkennung. Dem Werk fehlt aber eine musikdramaturgische Handlung, die nicht durch mosaikhafte Aneinanderreihung von Einzelbezügen erzielt wird. Durch den Tod seiner Frau hat Hiller nicht nur seine Lebenspartnerin verloren, Woska war auch Ideengeberin, Muse und Kritikerin. *Augustinus* und *Sohn des Zimmermanns* funktionierten als Libretto auch deshalb so gut, weil mit Woska eine musikdramaturgische Mitarbeiterin zur Verfügung stand, die diesen Mangel ausglich. Hillers *Hoffnung* deckt die Lücke, die sie durch ihren zu frühen Tod hinterlassen hat, schmerzhaft auf. Nitsche, der neben seinem theologischen Hintergrund über mehrjährige Erfahrung als Regisseur und Theaterdramaturg verfügt, vermag dies Lücke zu schließen.

5. Spezifische Untersuchungen

5.1 Verklanglichung der Verdeutschung: Das Prinzip Martin Buber in Hillers Kompositionstechnik

Der Einfluss Martin Bubers (1878-1965) und im Besonderen seiner Schriftübertragung ins Deutsche auf Hillers Kompositionsstil verdient besondere Aufmerksamkeit.

Von 1924-1929 arbeitete Martin Buber zunächst gemeinsam mit Franz Rosenzweig (und nach dessen Tod allein) an der Übertragung der Heiligen Schrift Israels ins Deutsche. Buber folgt dabei methodisch einem völlig anderen Ansatz als Luther und unterscheidet begrifflich zwischen *Übertragung* von *Übersetzung*, da nur der Akt der *Übertragung* die Wahrung des spezifischen Bedeutungsreichtums der hebräischen Erzählkunst garantiere. Ziel von Bubers Arbeit war deshalb die Nachbildung des Originals unter Wahrung der idiomatischen Struktur des Ursprungstextes. Die dabei wesentlichen Prinzipien sind die rhythmische Gliederung des ursprünglichen Textes, die Berücksichtigung der Wurzelverwandtschaft von Wörtern und die Einbeziehung des dem Hebräischen eigentümlichen Leitwortstils. Für Buber gehören Form und Inhalt zwingend zusammen und können nur als Einheit erfasst und verstanden werden. Ein weiterer, methodisch anderer Zugang ist, dass er die zu übertragenden Texte des sogenannten Alten Testaments konsequent als gesprochenes, erzählendes Wort definiert. Damit muss sich eine Übertragung an den Grundbedingungen von gesprochener Sprache orientieren:

„Diese Übertragung ist darauf angelegt, die für die rechte Aufnahme und das rechte Verständnis des Textes grundwichtigen Eigentümlichkeiten des hebräischen Originals in Wortwahl, lautlichen Entsprechungen, Satzbau und Rhythmus so getreu wiederzugeben als es die deutsche Sprache ihrer Eigentümlichkeit nach gestattet. Unter Rhythmus ist hier nicht die metrische Struktur der lyrischen Teile zu verstehen, sondern die Gliederung der Prosa in Kolen, das heißt Atemeinheiten, die zugleich Sinneinheiten sind, und deren Bedeutsamkeit schon Hieronymus erkannt hat, die aber in keiner der bisherigen Übertragungen nach Gebühr berücksichtigt worden sind. Das laute Lesen muss sich auch bei den dichterischen Abschnitten nach dieser rhythmischen kolometrischen Gliederung richten. Um des Verständnisses willen sei noch besonders vermerkt, dass der vierbuchstabile Gottesname, der nicht ausgesprochen werden durfte und der Gott als den uns Gegenwärtigen bezeichnet,

aus Gründen, die ich in einigen wissenschaftlichen Arbeiten dargelegt habe, hier durch die Pronomina ER, SEIN, DU, DEIN, ICH, MEIN wiedergegeben ist, die beim lauten Lesen entsprechend zu betonen sind.“⁴⁹¹

Bereits Reiß (2011) verweist auf Hillers Faszination für Bubers Sprache: „An der Buberschen Übertragung faszinierte ihn besonders das Archaische der Sprache, ihre auf Mündlichkeit angelegte Form, die sich bestens für eine Vertonung eignete.“⁴⁹² Hiller ist seit spätestens den 1970er Jahren mit dem Werk Bubers vertraut:

„Durch zwei Kompositionen meines Lehrers und Freundes Günter Bialas (,Im Anfang. Die Schöpfungsgeschichte verdeutscht von Martin Buber‘ und die Kantate ,Preisungen‘, ebenfalls nach Martin Buber) wurde ich zum ersten Mal mit der Sprache Bubers konfrontiert. Als mir die Dramaturgie der Bayerischen Staatsoper den Auftrag erteilte, für die Opernfestspiele 1979 ein Monodram zu schreiben, fiel meine Wahl auf den biblischen IJOB, und zwar in der Übersetzung durch Martin Buber. In einer Beilage zum ersten Band seiner Verdeutschung der Schriftwerke schreibt Buber: ,Nicht bloß Weissagung, Psalm, Spruch sind ursprünglich zungen-, nicht federgeboren, sondern auch Bericht und Gesetz; heiliger Text ist für ungebrochene Frühzeit zumeist mündlich überlieferter Text. ... Was aber im Sprechen entstanden ist, kann nur im Sprechen lebend je wieder leben, ja nur durch es rein wahr- und aufgenommen werden. In der jüdischen Tradition ist die Schrift bestimmt, vorgetragen zu werden; das sogenannte Akzentsystem, das Wort um Wort des Textes begleitet, dient dem rechtmäßigen Zurückgehen auf seine Gesprochenheit; schon die hebräische Bezeichnung für „lesen“ bedeutet: ausrufen, der traditionelle Name der Bibel ist: „Die Lesung“, eigentlich also: die Ausrufung. – Auch unsere Verdeutschung der Schrift will ausgerufen werden.‘ Der Vortrag einer solchen Bibelübersetzung kann durch Musik gewiss noch gesteigert werden.“⁴⁹³

Nach dieser Definition ist Sprache *Handlung* und wird, ganz im Sinne Hillers, zum dramaturgischen Akt. Hier zeigt sich eine Parallele zu Orffs Verständnis von Musik als *Vollzug*

⁴⁹¹⁴⁹¹ Zitat verschriftlich von „Martin Buber liest. Aus der Heiligen Schrift Israels, genannt das Alte Testament“ [Vinyl-LP]. Zwei Schallplatten. Vinyl-gebunden – 1965.

⁴⁹² Reiß (2011:89).

⁴⁹³ Hiller, *Hoffnung*, Programmheft zur Uraufführung.

von Sprache, die Messmer (2014) erläutert hat und auf die ich im Forschungsbericht zu dieser Arbeit bereits hingewiesen habe. Während über Jahrhunderte Musik *Ausdruck* von Sprache war, deren Aufgabe in der Wortausdeutung, oder (im Impressionismus) der *Darstellung* von Sprachinhalten lag, sah Orff die Rolle der Musik im *Vollzug* von Sprache⁴⁹⁴. Diese Idee von Singen als Handlungsakt erklärt den meist syllabischen, transparenten, auf Klarheit angelegten Charakter von wortgebundener Musik in Hillers Werken, der im wahrsten Sinn des Wortes eigentümlich ist. In der Tat finden wir keine der üblichen Formen wie Arie, Rezitativ oder Lied in seinen geistlichen Werken, wortausdeutende Melismen sind sparsam verwendet und meist nur punktuell eingesetzt. Wortrepetitionen weisen meist auf eine Besonderheit hin, sie geschehen fast nie aus musikalischen oder formalen Gesichtspunkten. Hiller übernimmt damit ein Prinzip Bubers, dass dieser „kolometrische Gliederung“ nennt. Als Kolon (κῶλον) versteht man, im Sinne der antiken Rhetorik, eine eines oder mehrere Wörter umfassende metrische Gliederungseinheit. Kolen sind dabei zwischen 7 und 16 Silben lang, durch Atemzäsuren formen sie einen in sich gegliederten Sprechtakt, der syntaktisch-semantic selbständig ist. Wie wichtig Hiller die Gliederung von Sprache in seinen Werken sind, belegt ein Zitat aus dem Jahr 1996:

„Als Michael Ende mir das fertige Libretto geliefert hat, bin ich sofort daran gegangen, eine musikalische Struktur zu entwickeln, ein architektonisches Skelett, indem ich gleichsam ‚Interpunktionen‘ gesetzt habe, so zum Beispiel das Komma mit den Claves oder das Fragezeichen mit dem Becken. Endes Libretto habe ich in gewissem Sinne in Farben zu tauchen versucht, so dass jedes Bild seinen ganz eigenen Klangcharakter hat.“⁴⁹⁵

Wenn wir uns die zahlreichen Entsprechungen zu dieser Aussage in Hillers geistlichem Werk anschauen, legen diese nahe, dass die von Buber inspirierte Form der Sprachgliederung ein kompositorisches Wesensmerkmal von Hiller geworden ist, welches in *Schulamit* begründet ist und nachfolgend konsequent verwendet wird.⁴⁹⁶ Um dieser These näherzutreten, soll als erster

⁴⁹⁴ Vgl. Messmer (2014:156).

⁴⁹⁵ Wilfried Hiller, Aus einem Gespräch mit Andreas K. W. Meyer, zitiert nach: Programmheft der Kieler Inszenierung, Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, Spielzeit 1995/96.

⁴⁹⁶ Dies stellt damit eine besondere Form von medienästhetischer (4. Modus) und kultureller Relation (5. Modus) dar, weil Martin Bubers Konzept der *Verdeutschung der Heiligen Schrift* keine Übersetzung ist, sondern ein kreativer Akt der Sprachschöpfung im Sinne von Verkündigung und Theologie.

Beleg hierfür ein Ausschnitt aus *Schulamit* betrachtet werden, dessen Text auf dem 23. Psalm des Buches der Psalmen basiert.

Hillers rhythmische Gestaltung des Sprechrhythmus‘ ist zunächst eine exakte musikalische Abbildung der auf Schallplatte aufgezeichneten Lesung des Psalms durch Martin Buber selbst. Buber hat kurz vor seinem Tod wesentliche Teile seiner Schriftübertragung selbst gesprochen, was methodisch nur konsequent ist, wenn man von den übertragenen Texten als „zungen- und nicht federgeboren“ spricht. Für die Nachwelt ist damit ein eindruckliches Zeugnis überliefert, wie sich Buber konkret den Vortrag der Übertragung vorstellt. Hiller überträgt diesen Vortrag nun konsequent in musikalischen Klang. Alle Dehnungen, die rhythmische Struktur des Sprechens, selbst Hebungen und Senkungen in der Sprache Bubers wurden von Hiller zunächst übernommen.⁴⁹⁷ Die Textpassage „um SEINES Namens willen“, die sich ursprünglich dem „in wahrhaftigen Gleisen...“ anschließt, lässt Hiller aus offensichtlichen dramaturgischen Gründen aus.

Ab „Auch wenn ich gehen muss durch die Totschattenschlucht“ löst sich Hiller zunächst vorsichtig, dann immer stärker von der buberschen Rezitationsvorlage. Es entsteht ein bemerkenswerter künstlerischer Akt der Emanzipation, ohne die Prinzipien der Vorlage in Frage zu stellen.

⁴⁹⁷ Dass Hiller die Aufnahme Bubers kannte, ist belegt, da er dem Autor dieser Schrift während der Vorbereitungen der Uraufführung von *Der Sohn des Zimmermanns* eine CD-Kopie der Schallplattenaufnahme schenkte.

The musical score is for a piece titled "ER ist mein Hirt" by Hiller. It features a choir (CHOR) with parts for Tenor (T), Baritone (Bar), and Bass (B), and a male choir (MÄNNERCHOR) with parts for Tenor (T), Baritone (Bar), and Bass (B). The score includes instrumental parts for Clarinet (Kl.) and Harp (Hfe. I). The lyrics are in German and follow a specific rhythmic pattern of three 8-syllable phrases followed by a 11-syllable phrase. The score is divided into four systems, each with a double bar line. The first system is marked "ruhig fließend" and "mf". The second system is marked "mf". The third system is marked "f" and "pp". The fourth system is marked "pp" and "solo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 95: Hiller, Schulamit, S. 21, „ER ist mein Hirt“.

Das vorgestellte Textbeispiel belegt eindrücklich die Ebenheit von Bubers poetischer Sprache. Alle Phrasen bestehen zunächst aus drei Kolen mit genau acht Silben, gefolgt von drei Phrasen mit elf Silben. Klarinette und Harfe übernehmen eine die Sprache gliedernde Funktion, bei „Todschattenschlucht“ die Klarinette auch eine lautmalerische. Durch die instrumentalen Einwürfe entsteht so eine Strukturierung, die Buber bei der Übertragung der Schriftworte originär anstrebt.

Dieses Prinzip der Gliederung von Sprache verselbständigt sich nun in Hillers Kompositionsstil, sei es bewusst oder unbewusst. Weitere Beispiele dieses Kompositionsprinzips finden wir, chronologisch fortgehend, dann im *Augustinus*:

The musical score is presented in three systems. Each system includes staves for the choir (Auf der Empore) with Baritone (Bar.) and Bass (B.) parts, vocal parts (VOCES) for Tenor (T.) and Bass (B.), and instrumental parts (Im unteren Kirchenraum) for Schlagzeug (Schlzg.) and Zimbeln. The lyrics are: "Das Rad läuft nicht, um rund zu wer-den. Es läuft, weil es rund ist. Was hat der Mensch, das er nicht em-pfan-gen hat? Und wa-rum rühmt er sich, als hät-te er es nicht em-pfangen?" The score includes dynamic markings like *sf* and *rit.* and a page number 51 734 at the bottom.

Abbildung 96: Hiller, Augustinus V, S. 87, „Das Rad läuft nicht rund, um rund zu werden“.

Auch hier dient der Einsatz der Röhrenglocke zunächst der Strukturierung: zum einen der Gliederung von Sprache im Buberschen Sinn, zum anderen der Definition eines harmonischen Kontextes. Auf den Einsatz der Zimbeln als klangliches Leitmotiv des Bösen⁴⁹⁸ oder als Verweis auf einen besonders wichtigen Teil der Rede habe ich bereits hingewiesen. Für

⁴⁹⁸ Vgl. die klangliche Darstellung des Versuchers in *Der Sohn des Zimmermanns* oder *Die Schöpfung*.

letzteres gibt es eine Entsprechung in der katholischen Liturgie, mit der Hiller aufgewachsen ist. Hier weist der Schellenklang auf den Moment der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut der Eucharistie hin. Die Funktion des Klanges ist also, die Aufmerksamkeit der Gemeinde gezielt auf das altarliche Geschehen zu lenken. Ähnlich funktioniert die hier vorgestellte Szene auch: die Zimbeln kündigen die Lösung der vorangestellten Frage an und lenken die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die Antwort. In diesem Sinne ist die klangliche Funktion auch eine rhetorische.

Wie sehr die Silbenstruktur der Kolen in Hillers Musik Eingang gefunden hat, soll an einem zweiten Beispiel belegt werden:

Im unteren Kirchenraum

VOCES

Tenor 1

Bariton 2

$\text{♩} = 120$

f

Ein blen-den-der Red-ner!

Kommt ihr von Au-gus-ti-nus, dem neu-en Rhe-to-rik-pro-fes-sor?

Im unteren Kirchenraum

VOCES

T. 2

Bar. 1

Er weiß mit der Spra-che um-zu-gehn.

f

Ein Wor-te-ver-dre-her und Spei-chel-le-cker!

Im unteren Kirchenraum

VOCES

Bar. 2

Bar. 1

Er buhlt um die Gunst der

Zum Po-li-ti-ker ge-bo-ren!

Er-folg gilt ihm mehr als die Wahrheit!

Im unteren Kirchenraum

VOCES

T. 2

Bar. 1

Ge-stern

Kei-ne Lü-ge ist ihm da-für zu scha-de.

Mäch-ti-gen.

Kein Spiel zu-ge-fähr-lich.

Kirchenraum

VOCES

T. 1

bot er sein Meisterstück: Er hat ei-ne Lob-re-de auf den Kai-ser ge-hal-ten.

Abbildung 97: Hiller, Augustinus II, S. 21, „Discipuli“.

Hillers Rhythmisierung der Sprache im zweiten Bild des *Augustinus* folgt dem Prinzip der kolometrischen Gliederung, alle Texteinheiten sind zwischen sechs und siebzehn Silben lang. Der regelmäßige Wechsel der Sprecher, die durchgehend syllabische Rhythmussprache und das Fehlen von parallelen oder überlappenden Redeakten sorgen für Textverständnis und Transparenz.

Auch im *Sohn des Zimmermanns* finden sich Beispiele für das vorgestellte Prinzip. Im *Prooimion* setzt Hiller einen japanischen Buckelgong zur Strukturierung der Sprache des Männerchores ein. Erneut ist die Sprache dadurch klar gegliedert und entspricht dem buberschen Ideal:

The musical score is divided into three systems. The first system shows the Apostle (Apostel) and Bg. 3 West. The second system shows the Apostle and Bg. 3 West. The third system shows the Apostle and Bg. 1 Ost. The lyrics are: 'Ihr seid das Salz der Erde. Ihr seid das Licht der Welt. Lasst die Menschen nicht nur eure Worte hören, sondern eure. Liebeswerke sehen, damit sie unsern Vater im Himmel preisen.' The score includes dynamic markings such as f, mp, mf, pp, and p, and tempo markings like 'ruhig fließen lassen'.

Abbildung 98: Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns I*, S. 3, „Ihr seid das Salz der Erde“.

Auch in der *Schöpfung* geschieht Gliederung von Sprache durch Instrumente, hier durch Harfe und Schlagzeug. Wie im *Augustinus* ist auch hier ein Zimbelklang hinzugefügt. Neben dem tonalen Material, das bereits in Kapitel 4.5 entschlüsselt wurde, kann man auch hier von einer Chiffre für das Böse (den Versucher) ausgehen. Ebenso alarmiert der helle Klang die Zuhörer, da der Eingangstext die Problematik des Werkes zusammenfasst.

2 quasi improvvisando

Odaiko *come un eco*

Schlz. Zimbeln *mp*

hohes Becken *mp*

VI.

Hfe. *mp*

Ct * *mf beffardo* *sempre liberamente*

Du! Trägst du die Welt im Sinn? Ich fürch - te,

Odaiko **

Schlz. Zimbeln *mp*

hohes Becken *mp*

VI.

Hfe. *mp*

Ct *mp*

im Schaffen ver-strömt du dich. Ich fürch-te um dich!

*) hinter dem Publikum
 **) mit einem Rundholzstab über die Benagelung fahren

Abbildung 99: Hiller, Schöpfung I, S. 2, Zimbelklang.

Letztlich folgt Hiller dem vorgestellten Prinzip auch in *Hoffnung*. Hier gliedern Crotales und Semanterion die Kolen, der Chorsatz ist durchgehend syllabisch und folgt Bubers Idee der „zungengeborenen“ Sprache:

The image displays two pages of musical notation for a choral work. The notation includes parts for Schlg. I, Schlg. II, and a Chorus (S, MS, A, T, Bar B). The lyrics are in German and focus on themes of justice, love, and wisdom.

Page 1 (Top):

- Schlg. I:** Semanteriorion, *mf*
- Schlg. II:** Crotales, *mf*
- Chorus:**
 - S:** macht rücksichts-los, Ge - rech-tig-keit oh - ne Lie - be macht hart,
 - MS:** macht rücksichts-los, Ge - rech-tig-keit oh - ne Lie - be macht hart,
 - A:** macht rücksichts-los, Ge - rech-tig-keit oh - ne Lie - be macht hart,
 - T:** macht rücksichts-los, Ge - rech-tig-keit oh - ne Lie - be macht hart,
 - Bar B:** macht rücksichts-los, Ge - rech-tig-keit oh - ne Lie - be macht hart,

Page 2 (Bottom):

- Schlg. I:** Semanteriorion, *mf*
- Schlg. II:** Crotales, *mf*
- Chorus:**
 - S:** Freundlich-keit oh - ne Lie - be macht heuchle - risch, Klugheit oh - ne Lie - be
 - MS:** Freundlich-keit oh - ne Lie - be macht heuchle - risch, Klugheit oh - ne Lie - be
 - A:** Freundlich-keit oh - ne Lie - be macht heuchle - risch, Klugheit oh - ne Lie - be
 - T:** Freundlich-keit oh - ne Lie - be macht heuchle - risch, Klugheit oh - ne Lie - be
 - Bar B:** Freundlich-keit oh - ne Lie - be macht heuchle - risch, Klugheit oh - ne Lie - be

Abbildung 100: Hiller, Hoffnung VI, S. 31, Zungengeborene Sprache.

Zusammenfassend kann man folgendes Fazit ziehen:

- I. Hiller nutzt die poetische Sprache Martin Bubers als Gestaltungsprinzip seiner Musik, in dem er die Struktur übernimmt und künstlerisch weiterentwickelt. Damit überträgt er die sprachliche Klarheit Bubers und entwickelt sie zu einem Strukturprinzip seiner Musik. Wenn Buber seine Übertragung der Heiligen Schrift *Verdeutschung* nennt, kann man analog bei Hiller von einer *Verklanglichung der Verdeutschung* sprechen.

- II. Die Analyse hat gezeigt, dass dieses Prinzip bereits in *Schulamit* angelegt war und in allen großen geistlichen Werken Hillers aufgegriffen und genutzt wird. Man kann daher davon ausgehen, dass es sich hier um ein individuelles Gestaltungsmerkmal handelt, das Hillers Stil eigen ist.
- III. Eine der bekanntesten philosophischen Aussagen Martin Bubers ist der Hinweis „Der Mensch wird am Du zum Ich“, welche auch der programmatische Titel für seine religionsphilosophische Schrift „Du und Ich“ von 1923 ist. Nach Buber bildet der Mensch seine Identität erst in Relation zu seiner Umwelt. Nur die Auseinandersetzung mit einem „Du“ bewirkt die Bildung des eigenen „Ich“. Dies ist, aus philosophischer Sicht, mit Pfrogners (1976) Idee von der Quinte als „Beziehungsintervall“ kompatibel, welches bei Hiller ein wesentliches Merkmal seiner Kompositionsstilistik ist.
- IV. Strukturell bildet die Bezugnahme auf Bubers Philosophie eine kulturelle und medienästhetische Relation, je nachdem, ob man Bubers Sprachschöpfung unter einem künstlerischen oder verkündigenden Aspekt betrachtet. Aus meiner Sicht sind sie beides. Die Einbeziehung belegt erneut, dass intermediale und extratextuelle Bezüge ein Wesensmerkmal von Hillers Kompositionsstil sind.

5.2 Komponierte Nachdenklichkeit: Dürers *Melencolia I* als Chiffre in Hillers geistlichem Spätwerk

„Und hier habe ich jetzt gesehen ist für mich eine Sache wahr geworden, dass ich bildende Kunst zum Klingen bringen kann, und zwar auf meine Weise.“⁴⁹⁹

Die Fähigkeit Hillers, musikalisch auf bildende Kunst Bezug zu nehmen, ist bereits mehrfach erwähnt worden^{500 501}. Überraschend ist, dass dieser Fähigkeit jedoch nur eine geringe Anzahl von Künstlern und Kunstwerken gegenübersteht, mit der sich Hiller intensiv auseinandersetzt. Bereits Reiß (2012b) hat auf Hillers Faszination für Chagall hingewiesen, die in seine Komposition *Chagall-Zyklus I* mündete. Ich selbst habe in den vergangenen Kapiteln den Bezug zu Riemenschneiders *Heilig-Blut-Altar* dargelegt, ebenso die intensive Beschäftigung mit den Werken Tesche-Mentzens. Reiß (2012b) stellt in seiner Analyse der Verbindung von künstlerischer Vorlage und kompositorischer Durchführung vor allem eine aus biographischen Bezügen entstehende Motivation fest. Ähnlich wie Schostakowitsch nutzt Hiller seine Namenssignatur, um seine eigene künstlerische Identität zu bestimmen. Auch in *Wolkenstein* diskutiert Hiller, laut Grandjean-Gremminger (2012), biographische Aspekte. Auch wenn die Oper keinen direkten Bezug zu bildender Kunst hat, könnten doch die vom historischen Wolkenstein überlieferten prachtvoller Pergament-Handschriften mit seinen Liedern einen visuellen Bezug darstellen. Wie Grandjean-Gremminger nachweist, sieht sich Hiller in Wolkenstein selbst.⁵⁰²

Einen weitgehend unbeachteten, aber sehr nachhaltigen Bezug gibt es zu Albrecht Dürers Darstellung der *Melencolia I*. Hartmut Böhme (1989) besorgt einen guten Überblick über die Problematik des Blattes. Gemeinsam mit *Ritter, Tod und Teufel* sowie *Der heilige Hieronymus im Gehäus* gilt *Melencolia I* aus dem Jahr 1514 als schöpferischer Höhepunkt Dürers. Der Kupferstich besticht durch einen selbst für die damalige Zeit ungesehenen Detail- und Ausdrucksreichtum. Allegorische Darstellungen der Melancholie finden sich zahlreich in der Bildenden Kunst, die bekanntesten Darstellungen stammen von Lucas Cranach d. Ä. (1532),

⁴⁹⁹ Wilfried Hiller in *Konzert und Podiumsgespräch Wilfried Hiller zu Ehren*. 15. März 2015, Orff Zentrum München. Internetquelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Eh51YKFmHs8>, aufgerufen am 24. Juli 2020. Das Zitat findet sich ab 1:24 Min.

⁵⁰⁰ Vgl. u.a. Reiß (2012b.).

⁵⁰¹ Auch hier handelt es sich um einen intermedialen Kontext (4. Modus). Die Beschäftigung mit Dürer bildet des Weiteren eine durchgehende Traditionslinie in den Kompositionen Hillers.

⁵⁰² Grandjean-Gremminger (2012:153/154).

Domenico Fetti (um 1620) und Edvard Munch, der das Motiv zwischen 1891 und 1896 gleich fünfmal variiert hat. Keine Darstellung hat jedoch eine solche Bekanntheit erfahren wie Dürers Werk. Trotz reger akademischer Diskussion entzieht sich das Werk bis heute einer abschließenden Deutung.

Im Vordergrund des Bildes ist eine engelsgleiche Gestalt dargestellt, die auf einer Steinplatte vor einer Mauer sitzt. Ihr Blick scheint ausdruckslos und leer. Das in der Hand ruhende Gesicht ist eine häufige Geste in der allegorischen Darstellung der Melancholie. Im Hintergrund der Bildkomposition ist eine Küstenlandschaft zu sehen, die im Vergleich zum Vordergrund dunkler wirkt. Die Lichtdarstellung am Himmel kann am ehesten als Komet gedeutet werden. Im Vordergrund des Bildes befindet sich eine große Anzahl von Werkzeugen, die als Attribute der Architektur, Geometrie und Kunst verstanden werden können: Säge, Lineal, Hobel, Nägel, Hammer, Tintenfass und Schreibetui, ebenso ein Tiegel mit Zange. An der rückwärtigen Außenwand finden sich eine Waage, eine Sanduhr, eine Glocke und das uns bereits bekannte magische Quadrat.



Abbildung 101: Albrecht Dürer: Melencolia I (1514).

Böhme (1989) beschreibt die Problematik der Deutung wie folgt:

„Das Geheimnis dieses Blattes besteht nicht nur darin, welche Gegenstände im Bild versammelt sind, sondern was es bedeutet, daß es gerade diese sind, welcher Zusammenhang zwischen ihnen besteht, was also ihre Komposition meint. Alle Dinge des Blattes sind, was sie sind, Zirkel, Buch oder Waage, und ‚bedeuten‘ noch etwas anderes, das sich erst durch Entschlüsselung des ikonologischen, philosophischen, religiösen, medizinischen, naturwissenschaftlichen oder zeitgeschichtlichen Hintergrund erschließt.“⁵⁰³

Bereits Wölflin (1926) verweist auf die Stellung von Wissenschaft und Geometrie im Denken Dürers⁵⁰⁴. Geometrie bilde für diesen die Grundlage seines künstlerischen Schaffens und sei damit Werkzeug zur Perfektion. Kunst ohne Form ist damit keine Kunst. Dürer gelingt es in diesem Stich, „die Verbindung von Melancholie und intellektuellem Können ins Bild zu setzen, doch so, daß die Art dieser Verbindung nicht schon vorab bewertend entschieden, sondern zum Gegenstand des Nachdenkens gemacht wird.“⁵⁰⁵ Auch Hillers Werke sind formgeprägt, in einer Selbstbeschreibung seiner kompositorischen Tätigkeit verwendet er eine ganz ähnliche Terminologie zur Beschreibung dessen, was er tut:

„Das Material ist das interessanteste. Wir erschaffen Musik aus dem Material von 17 bzw. 88 Tönen. Wir – du, ich, alle, die mit Noten umgehen – nehmen das Material und behauen es neu. Das ist es, was ich ganz, ganz aufregend finde.“⁵⁰⁶

Der für Hiller inspirierendste Aspekt für kompositorische Auseinandersetzung ist jedoch das im Hintergrund des Bildes zu sehende, bis heute rätselhaft gebliebene magische Quadrat. Die Zahlenkomposition, bei dem jede Reihe mit vier Zahlen summiert den Wert 34 ergibt, zeigt in der unteren Reihe die Jahreszahl der Gravur, die Zahlen 4 und 1 weisen numerologisch auf die Buchstaben D und A hin, welches die Initialen Dürers sind.

⁵⁰³ Böhme (1989:8).

⁵⁰⁴ Wölflin, Heinrich. *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: Verlag F. Bruckmann, 1926.

⁵⁰⁵ Böhme (1989:30f).

⁵⁰⁶ Interview mit Hiller am 12. September 2005, Sindichakis (2005:44).

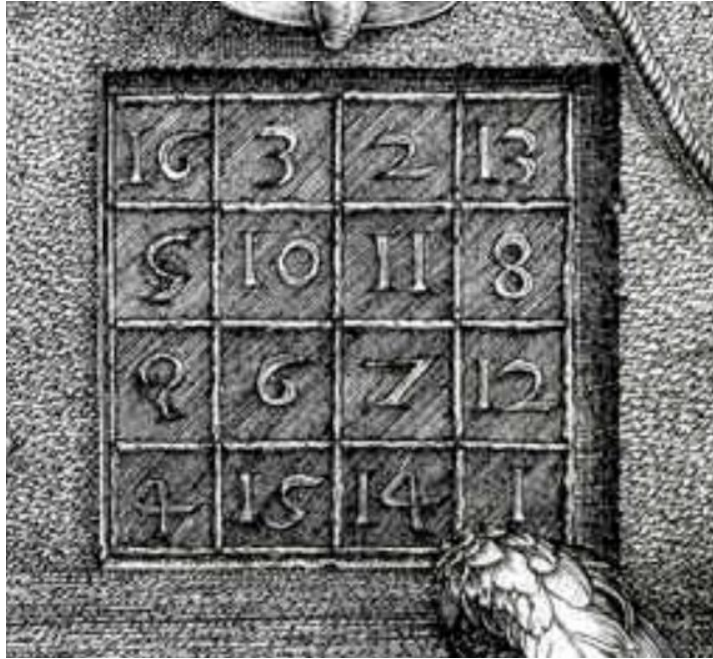


Abbildung 102: Albrecht Dürer: Melencolia I, Detailausschnitt, Magisches Quadrat.

Rose-Marie und Rainer Hagen (1984) ordnen das *Magische Quadrat* wie folgt ein:

„Das Zahlenviereck jedoch gehört noch ganz in die alte Welt, ins Mittelalter. Die Ziffern dienen hier nicht dem Erfassen der Realität, sondern dem geistvollen Spiel, der symbolischen Darstellung, der Magie. Solche Anordnungen hießen "Magisches Quadrat" oder "tabula iovis", Jupiter-Tafel. Ihre Besonderheit besteht darin, daß alle Senkrechten und alle Waagerechten sowie die beiden Diagonalen jeweils dieselbe Summe ergeben, in diesem Fall: 34. Dürer hat aber noch Anspielungen eingebaut. Die Zahl 34 ergibt versetzt 43 - sein Alter im Jahre 1514. Die Jahreszahl selbst erscheint in der untersten Zeile. Es ist auch das Jahr, in dem seine Mutter starb, und zwar im Mai, im fünften Monat. Darauf verweist die auf dem Kopf stehende 5 in der zweiten Zeile links: In der Symbol-Sprache galten die nach unten gehaltene Fackel oder der mit den Wurzeln nach oben abgebildete Lebensbaum als Zeichen des Todes.“⁵⁰⁷

Des Weiteren verweisen sie auf offensichtliche Bezüge zur Astrologie:

⁵⁰⁷ Hagen und Hagen (1984:84ff).

„Das Quadrat hat aber noch eine ganz andere Beziehung zum Thema des Sticks. Jedem der vier Temperamente war ein Gestirn und damit auch ein Gott zugeordnet, die Melancholie stand unter dem unheilvollen Einfluß des Saturn. Nach den griechisch-römischen Sagen wurde der Gott Saturn überwältigt von dem Gott Jupiter, mit dem der nach ihm benannten Tafel ist also Jupiter schützend zugegen.“⁵⁰⁸

Vielleicht auch deshalb ist die Anziehungskraft des Quadrates auf Hiller, der Astrologie schätzt und an sie glaubt im wahrsten Sinne des Wortes magisch, denn die Bezugnahmen auf Dürers Quadrat ziehen sich wie ein roter Faden durch Hillers Werk. Bereits in seinem 1969-74 entstandenem *Katalog für Schlagzeug*⁵⁰⁹ hatte Hiller sich an der musikalischen Umsetzung des Quadrates versucht⁵¹⁰, 25 Jahre später erscheint das Motiv erneut im *Sohn des Zimmermanns* und weitere 6 Jahre später in seinem Werk *Hoffnung*. Während im *Sohn des Zimmermanns* vor allem die Summe 34 als Anzahl der Lebensjahre Jesu gedeutet wird und ein direkter Verweis auf Dürers *Melencolia I* im III. Bild (*Die Hochzeit*) erscheint⁵¹¹, stellt Hiller in *Hoffnung* durch vier aufsteigende, von ihm selbst so genannte *scalae mysticae* die Zahlenanordnung der ersten Reihe des Quadrates (16-3-2-13) dar und schafft so einen musikalischen Bezug, Auch hier ist die Quersumme 34 ein Querverweis auf die im *Sohn des Zimmermanns* verwandte Zahlenchiffre für Jesus: im ursprünglich marianisch angelegten dritten Teil der Trilogie geistlicher Werke verweist sie auf Jesus als die vom Engel angekündigte *fructus ventris tuis*. Schnell wird bei der Betrachtung von Dürers Meisterstich⁵¹² deutlich, worin eine künstlerische Gemeinsamkeit besteht. Dürers Kumulation von Symbolen, assoziativer Anspielungen oder bis heute nicht entschlüsselten Zeichen passt zu Hillers Kompositionsstil, dessen „fulminante Zitiertechnik“⁵¹³ „breiten Raum für individuelle Assoziationen lässt“⁵¹⁴ und oft „ein verwirrendes Spiegelkabinett individueller Assoziationen [erzeugt], die alle gleich möglich oder unmöglich sind“.⁵¹⁵ Jedoch stellt sich die Frage, ob Hiller durch die Anspielungen

⁵⁰⁸ Hagen und Hagen (1984:84).

Zitiert in: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegorietemperamentederer.htm>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

⁵⁰⁹ Der Name dieser Komposition ist an Olivier Messiaens *Catalogue d'Oiseaux* angelehnt und belegt erneut den Einfluss des französischen Komponisten auf Hiller.

⁵¹⁰ Vgl. Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Programmheft zur Uraufführung, S. 5.

⁵¹¹ Vgl. Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Partitur, S. 47. Der Grund für die in der Partitur abweichende Schreibweise *Melancholia* statt *Melencolia* ist nicht klar.

⁵¹² *Ritter, Tod und Teufel* sowie *Der heilige Hieronymus im Gehäus* und *Melencolia I* gelten als Dürers *Drei Meisterstiche*.

⁵¹³ Reiß (2012:11).

⁵¹⁴ Reiß (2012:11).

⁵¹⁵ Helms (2012:85).

lediglich auf das Quadrat hinweisen möchte, oder ob es sich hierbei auch um einen Hinweis auf das Bild selbst handelt, mit dem er sich als Künstlerpersönlichkeit identifiziert.

„Mit diesem Stich ist eine ikonographisch bisher unbekannte Komplexität der Frage nach der Stellung des Menschen im Kosmos und in der Welt eingeschlossen - vielleicht gerade, weil auf diesem Blatt kein Mensch zu sehen ist. Der Bezug auf das im Bild selbst nicht anwesende Subjekt liegt nicht allein darin, daß Melancholie eine Stimmung des Menschen ist; nicht nur darin, daß der Stich insgesamt als ‚Symbolisches Selbstbildnis‘ Dürers verstanden werden kann; sondern vor allem darin, daß dieser Stich an einer historischen Schnittstelle die Frage nach den Bedeutungen, die in den Zeichen, den Dingen und im Wissen liegen, an das Selbstverständnis des Subjekts bindet.“⁵¹⁶

Da bereits mehrfach belegt worden ist, wie stark autobiographische Bezüge in Hillers Kompositionstechnik einwirken, stellt sich die Frage, ob sich Hiller in diesem Bild wiederfindet.

„Es scheint so, daß die ‚Melencolia‘ - und das wäre ihre Modernität - einer prinzipiell unabschließbaren Interpretierbarkeit gehorcht, die weder auf eine mittelalterliche Systematik des mehrfachen Schriftsinns noch auf ein hermeneutisches Programm kalkulierter Sinnverschlüsselung zurückzuführen ist. Meine These ist, daß die Besonderheit der ‚Melencolia‘ darin besteht, daß die feste, in Theologie und Philosophie verankerte Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung aufgegeben ist. Damit sind Schaffender wie Betrachter gleichartig dem Problem der Erzeugung sinnvermittelnder, verstehbarer Zeichen ausgesetzt [...] Man muß - wie die geflügelte Frau - diesen Prozeß der rastlosen Sinnproduktion unterbrechen: das ist das Moment der Selbstreflexion, die nicht schon auf den nächsten neuen Sinn aus ist, sondern fragt, was eigentlich in dieser Kette der Sinnzuweisungen geschah und geschieht. In gewisser Weise wird damit vorgeschlagen, den Stich als ‚Reflexionsblatt‘ zu nehmen - in dem philosophischen Sinn, wie er sich in diesem Jahrhundert immer mehr herauskristallisiert: daß in Kunst und Wissenschaft die

⁵¹⁶ Böhme (1989:42).

melancholische Erfahrung und die Problematik des Wissenkönnens miteinander verbunden sind.“⁵¹⁷

Damit würde, wenn wir Böhmes Deutung auf diese Arbeit übertragen, Hiller sich selbst in diesem Bild sehen und seine Künstleridentität im Spannungsverhältnis zu seiner Zeit verstehen. Dies ist nicht unwahrscheinlich, da Grandjean-Gremminger (2012) einen ähnlichen Bezug bereits in *Wolkenstein* nachweisen kann und Reiß‘ (2011) Hinweis auf biographische Bezüge in Hillers *Chagall-Zyklus I* natürlich auch eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Gegenüber einschließt⁵¹⁸. Besonders die Theorie von der Aufgabe feststehender Beziehungen zwischen Zeichen und Bedeutung ist hilfreich, wenn man Grandjean-Gremminger und Reiß weiterdenken will. Hiller entzieht sich in seiner Symbolsprache konsequent traditionellen Mustern. Die von ihm genutzten Chiffren sind in sich schlüssig, nachvollziehbar und konsequent, sie sind aber in hohem Maße individuell und werden so von keinem anderen Komponisten angewandt. Damit sind, wie Böhme es formuliert, „Schaffender wie Betrachter gleichartig dem Problem der Erzeugung sinnvermittelnder, verstehbarer Zeichen ausgesetzt“. Holsten (1978) verweist vor dem Hintergrund dieser Frage auf die Isolation des Künstlers als Folge innerer Zerrissenheit zwischen

„[...] Autonomiestreben und ökonomischer Abhängigkeit, kreativer Erfindung und verständnislosem Publikum. Den Versuch, eigenständig zu schaffen, bezahlt der materiell nicht gesicherte Künstler meist mit Niedergeschlagenheit, Melancholie und Verzweiflung - ein Preis, der bis zu Alptraum, Wahnsinn und Selbstmord steigen kann [...] Melancholische Selbstanalyse ist nicht Kennzeichen des Künstlers schlechthin, sondern Symptom seiner Entfremdung.“⁵¹⁹

Aus geschichtlicher Perspektive bemerken Hagen und Hagen (1984) einen interessanten Aspekt, der bei der Deutung von Dürers Stich oft unberücksichtigt bleibt:

⁵¹⁷ Böhme (1989:9f).

⁵¹⁸ Hiller möchte komponieren wie Chagall, vgl. hierzu Reiß (2012:19).

⁵¹⁹ Holsten, S. (1978). *Ausstellungskatalog: Das Bild des Künstlers - Selbstdarstellungen*. Hamburg: Christians-Verlag, 1978. Zitiert nach: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/allegoriemtemperamentduerer.htm>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

„Wir sind gewohnt, den Beginn der Neuzeit immer nur als kraftvollen Aufbruch zu sehen, er war aber wohl begleitet von einer starken melancholischen Grundströmung. Gerade unter den sensibleren Geistern der Epoche gab es viele, die geplagt waren von dunklen Visionen, quälenden Gesichtern. Nicht ausgeschlossen, daß wir uns auch heute wieder in einer melancholischen Phase befinden. Vieles deutet darauf hin, auch wenn das Wort nicht in Mode ist. Dafür wird um so mehr gesprochen von Angst und Depression. Die Kinos sind voll von Untergangs-Filmen, und unsere Schriftsteller berichten Jahr für Jahr vom Rückzug auf sich selbst, von ihrer 'Innerlichkeit', weil sich in der Außenwelt so schwer sinnvoll handeln läßt angesichts der eingebildeten oder real drohenden Katastrophen. So gesehen bleibt Dürers Stich höchst aktuell, trotz all der zeitbezogenen Anspielungen und Details.“⁵²⁰

Ein wichtiger Aspekt ist meines Erachtens, dass Dürers in *Melencolia I* dargestellte Person geflügelt ist. Damit ist sie keine Darstellung eines melancholischen Menschen, sondern die Allegorie des Begriffs. Dieser ist jedoch, anders als heute, nicht ausschließlich negativ besetzt, sondern steht in der gesellschaftlichen Wahrnehmung oft in engem Bezug zu Kreativität und Künstlerexistenz:

„Das Element des melancholischen Naturells ist die Seite des Geisteslebens, welche wir die Empfindung im allgemeineren Sinne zu nennen pflegen: das Insichaufnehmen der Eindrücke. Ist diese Basis der Aufnahme sehr groß, ist die Reizempfindlichkeit bedeutend, so bemerken wir die Geneigtheit zum melancholischen Temperament [...] Melancholische Menschen (damit sollen nicht Trübsinnige bezeichnet werden) empfinden tiefer, als man glaubt; es schmerzt und freut sie Alles in reicherm Maße als andre Menschen; aber man merkt es ihnen nicht viel an, weil ihre Natur nicht die Elasticität hat, den empfangenen Eindruck zurückzuprallen und durch Worte oder Handlungen im Aeußern davon Zeugniß zu geben. Der Sanguiniker ist eben so reizempfindlich, aber der Reiz ist nicht nachhaltig; ‚es geht nicht tief‘ und verschwindet bald wieder von der leicht erregten Fläche. Beim Melancholiker aber haftet der Eindruck, er hat nicht die Gabe zu vergessen.“⁵²¹

⁵²⁰ Hagen und Hagen (1984:86ff).

⁵²¹ Ohne Autorenangabe (1854). Die Charaktere des Menschen: 2. Der Melancholiker. In: Stolle, F. (Hrsg.) *Die Gartenlaube*. Heft 40, S. 475-476. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1854\)_475.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1854)_475.jpg), aufgerufen am 24. Juli 2020. Als erste illustrierte Zeitschrift, die eine sechs-, später siebenstellige Auflage erzielte,

Auch Reiß (2011) weist auf die Existenz von Melancholie bei seiner Analyse des Musiktheaterwerks *Trödelmarkt der Träume – Szenische Miniaturen für einen Mund und sechs Hände* hin. Hillers Musik trage „autobiographische Spiegelungen“ in sich.⁵²² Die Figur des Seiltänzers Felix Fliegenbeil spiegelt in sich die „Sehnsüchte[n] und Enttäuschungen des Künstlerlebens“⁵²³, die Ausgestaltung der Figur wird zur Allegorie für „Einsamkeit, Realitätsverlust und Sehnsucht nach Allverbundenheit. Die Kälte des Isoliertseins und die Wirklichkeitsentfremdung erfassen den Künstler. Selbst die leidenschaftliche Liebe mündet in Kälte und Einsamkeit.“⁵²⁴ Hiller (und während ihrer beider Zusammenarbeit auch Michael Ende) sehen sich in einer Linie mit Künstlerexistenzen, denen ihr Künstlersein auch zum Fluch geworden ist. „Für ihn bleibt lediglich die einsame Klage, die unsagbar melancholische Geigenmelodie, die die Episode mit dem Mädchen Einsamkeit begleitet.“⁵²⁵

Bei näherem Hinsehen ist auffallend, dass viele von Hillers Melodien in seiner geistlichen Musik in diesem Sinne von einer nachdenklichen, melancholischen Grundstimmung geprägt sind:

Melodie im Wasser	Schöpfung, III. Bild, Violine, S.12, Zitat: Es-c-h-a in T.13	a
Nachdenklichkeit I	Schöpfung, IV. Bild, Violine, S. 27	h
Mandala	Schöpfung, IV. Bild, Violine, S.31	f
Nachdenklichkeit I	Schöpfung, IV. Bild, Violine, S.31	cis
Melodie der Unendlichkeit	Schöpfung, VI. Bild, Violine, S.31	fis – Es über A-Dur
Melodie der Hoffnung	Hoffnung, I. Prooimion, S.8	c - fis
Melodie der Hoffnung	Hoffnung, IX. Metamorphosis, S.51	F - E
Melodie für einen Engel	Der Engel mit den gebundenen Flügeln	/
Palindrom	Augustinus, IV. Bild	/

Tabelle 16: Komponierte Melancholie.

Auch der sehr persönliche, ohne Kompositionsauftrag in den Jahren 2009/10 entstandene Zyklus *Du meine heilige Einsamkeit* nach Gedichten von Rainer Maria Rilke, auf den ich bei der Analyse von *Der Sohn des Zimmermanns* bereits eingegangen bin, nimmt darauf Bezug:

spiegelt *Die Gartenlaube* in ihren Artikeln gesellschaftliches Denken im deutschen Sprachraum von der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wider. Auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Inhalt dieses nicht-wissenschaftlichen Artikels wird hier verzichtet.

⁵²² Reiß (2011:85).

⁵²³ Reiß (2011:85).

⁵²⁴ Reiß (2011:85/86).

⁵²⁵ Reiß (2011:86).

Du meine heilige Einsamkeit,
 du bist so reich und rein und weit
 wie ein erwachender Garten.
 Meine heilige Einsamkeit du -
 halte die goldenen Türen zu,
 vor denen die Wünsche warten.⁵²⁶

Auch der melancholische Rückblick auf eine verlorene Liebe in *Sie war schon Wurzel*, dem vierten Teil des oben genannten Zyklus, lässt die wehmütige, nachdenkliche Seite Hillers zum Vorschein kommen, die seine Werke immer wieder durchziehen. Im dritten Satz vertont Hiller Rilkes bekanntes Gedicht *Der Tod ist groß*. Gehen wir davon aus, dass Werke, die vom Komponisten ohne Kompositionsauftrag und mit freier Textwahl ausgeführt werden, intrinsisch motiviert sind und nicht primär ein für ein Publikum bestimmter musikalischer Schöpfungsakt, sind sie vor allem Mittel der künstlerischen Auseinandersetzung mit sich selbst. Wenn diese Annahme stimmt, liegt es nahe, dass Hiller sich in Dürers *Melencolia I* wiedererkennt und Melancholie und Nachdenklichkeit im künstlerisch-kreativen Sinn des Wortes zu seinem Kompositionsstil gehört.

Einen weiteren Hinweis zur Bestätigung dieser Annahme findet sich in einer Bemerkung von Elisabet Woska, die Sindichakis (2005) in der Transkription eines Interviews mit ihr festgehalten hat: „Der Hiller ist ein Engel mit gebundenen Flügeln – zumindest hier auf dieser Erde.“⁵²⁷ Der scheinbar belanglose Satz erhält auch deswegen Gewicht, weil Woska ihn mehrfach wörtlich und öffentlich wiederholt hat. Wie stark dieser Satz auch nach dem Tode Woskas nachwirkt, zeigt sich an Hillers 2017 entstandenem Orchesterwerk *Der Engel mit den gebundenen Flügeln – Porträt nach einer Figur und einem Text von Antje Tesche-Mentzen für Orchester und Solo-Violine*:

Gesang des Engels
 Befreit von meinen Fesseln,
 fliege ich in meine Räume,

⁵²⁶ Hiller, *Du meine heilige Einsamkeit* – Zyklus nach Rainer Maria Rilke für Mezzosopran, Viola d’amore und Harfe, Partitur, S. 3.

⁵²⁷ Elisabet Woska im Interview mit Eva Sindichakis am 7. Juli 2005, zitiert nach Sindichakis (2005:6). Woska wiederholt das Zitat fast wörtlich in: Hiller im Talk: Vom Anfang der Wurst zur Werkmonografie – Hiller und Schott, 6. April 2011, Minute 17:00ff. Internetquelle: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-EDByhU03Q>, aufgerufen am 24. Juli 2020.

werfe ich mich in ungeahnte Fernen,
 eine rauschende Unendlichkeit umweht mich.
 Wer weiß wohin?
 Wer weiß wo?
 Mein Herzraum entspannt meine Flügel weit,
 öffnet sich der Glückseligkeit! (ATM)

Auch hier spielt die Solo-Violine zunächst hinter dem Publikum eine melancholische *Melodie für einen Engel*.

Dürers Kupferstich beschreibt alle Eigenschaften, die Hiller sich selbst und seiner Musik zuordnet: die Liebe zur Form, die Bezüge zur Astrologie, die Liebe zum klugen Spiel mit Zahlen, die Zerrissenheit des Künstlertums und einem damit verbundenen Hang zur Melancholie. Das Zitat Woskas stellt darüber hinaus auch eine visuelle Assoziation zwischen dem Wesen auf Dürers Kupferstich und Hiller her.

Letztlich ist es das Geheimnisvolle, was beide Künstler verbindet, denn wie Hillers Musik bleibt auch Dürers Kupferstich rätselhaft. Böhmes Aussage über Dürers Meisterwerk ist damit auch auf Hillers Kompositionsstil übertragbar:

„Die Beschäftigung mit der ‚Melencolia‘ wird von Widersprüchen und Vieldeutigkeiten begleitet bleiben. Es wird sich zeigen, daß dies so sein muß, weil diese Momente ebenso zu diesem Blatt gehören wie der Wille nach Klarheit und Erkenntnis, nach Lesbarkeit und Konstruierbarkeit der Welt [...] Die Forschung zur ‚Melencolia‘ hat unendlich viel Material zum geistes- und ikonologiegeschichtlichen Hintergrund und zur Wirkungsgeschichte hervorgebracht. Ergeben sich dabei Fortschritte in der Aufschlüsselung von Teilbedeutungen, so fügt sich aus ihnen keineswegs zwanglos eine Gesamtbedeutung zusammen [...] Noch gilt das Wort Heinrich Wölfflins, der schon 1923 davon sprach, daß die "Melencolia" immer ein ‚Tummelplatz der Deutungen‘ bleiben werde.“⁵²⁸

⁵²⁸ Böhme (1989:6).

5.3 Allegorien der Liebe – Frauendarstellungen in Hillers geistlichem Werk

„Das Muster der sehnsüchtig auf die Erlösung durch die Frau hoffenden Mannes findet sich in Hillers Werk vielfach an hervorgehobener Stelle wieder. Seine künstlerische Wahrnehmung der Welt ist geradezu obsessiv besetzt durch Frauenfiguren, deren erotische Anziehungskraft den Künstler und seine Musik stimuliert und sich in vielerlei Sinnbildern und historischen Präfigurationen in den Partituren widerspiegelt.“⁵²⁹

Das weibliche Element ist in Hillers inhaltlich sehr präsent. In seinen Untersuchungen zu den weltlichen Bühnenwerken weist Reiß (2011) bereits darauf hin, dass in Hillers Musik oft Frauenfiguren auftreten, deren Schicksal zum Thema der Musik wird. Reiß verweist hier u.a. auf *Zeipoth*⁵³⁰, *Lilith*⁵³¹, *Tigerlilly*⁵³², *Niobe*⁵³³, *Lau*⁵³⁴, den Tod⁵³⁵, *Anna Hausmann/die Salige*⁵³⁶, *Ophelia*⁵³⁷, und *Sappho*⁵³⁸. Reiß (2011) weiterdenkend, stellt sich die Frage, ob Hiller in seiner Darstellung von Frauenfiguren bestimmten Schemata folgt, sich diese, wenn ja, in seinen geistlichen Werken fortsetzen und welche Konsequenzen für eine Deutung sich hieraus ergeben. In Hillers Werken spielen Frauen sowohl prominente Rollen, sie sind auch rein zahlenmäßig den männlichen Rollen überlegen. Dabei ist interessant zu beobachten, dass Hiller in vielen seiner Werke Frauen als Allegorien von Liebe besetzt. Unter den Begriffen *philia*, *eros* und *agape* unterscheidet die griechische Kultur drei Formen der Liebe. Zugeordnet sind den Begriffen die freundschaftliche oder platonische Liebe (*philia*), das sexuelle Verlangen oder eine romantische Anziehung (*eros*) und eine göttlich, sich selbst verströmende Liebe (*agape*). Möglich ist auch die Hinzufügung einer vierten Kategorie, die in einem verwandtschaftlichen Verhältnis oder tiefer Vertrautheit beruhende Liebe (*storge*). Eine Übersicht über die untersuchten Werke soll einen ersten Überblick ermöglichen:

⁵²⁹ Reiß (2011:87).

⁵³⁰ *Der Goggolori* (1982/83).

⁵³¹ *Lilith* (1987).

⁵³² *Peter Pan* (1995/1996).

⁵³³ *Niobe* (1996).

⁵³⁴ *Eduard auf dem Seil* (1998/99).

⁵³⁵ *Der Tod ist eine schöne Frau* (2000).

⁵³⁶ *Wolkenstein* (2003).

⁵³⁷ *Ophelia* - Erotische Vision nach Motiven von Hector Berlioz (2003).

⁵³⁸ *Sappho* (2003).

Werk	Person	Stimmelage	Rolle	Allegorie
Schulamit	Schulamit	Sopran	Wahrhaft und sinnlich liebende Frau	Allegorie der ganzheitlichen Erfüllung – Eros
	Lilith - Antipode zu Schulamit	/	Erotischer Tanz auf dem Spiegelglas	Allegorie der erotischen, ins Verderben führenden Liebe Eros
Rattenfänger von Hameln	Magdalena	Alt	Kindlich-rein liebende junge Frau	Allegorie der reinen Liebe, die unerfüllt bleiben muss Agape
	Atela, Frau des Bürgermeisters	dramatischer Sopran	Böse, durchtrieben, sexuell fordernd	Allegorie des Bösen und der ungezügelten Lust Eros
Wolkenstein	Salige / Anna Hausmann (Oswalds Geliebte)	Mezzosopran	Muse Wolkensteins, große Liebe	Allegorie der wahren Liebe Agape
	Margarete von Schwangau (Oswalds Frau) auch Mutter Oswalds	Sopran	Mutterrolle & Ehefrau als platonische Liebe	Allegorie der platonischen Liebe oder Allegorie der mütterlichen Liebe Philia / Storge
	Oswald als Kind	Sopran	Reine Liebe zur Mutter	Allegorie der Mutterliebe Storge
Eduard auf dem Seil	Peregrina	Sopran	Erotik, sich lebenslang verzehrende Liebe	Allegorie der ganzheitlichen Erfüllung Eros
	„Frau im scharlachroten Kleid“	Peregrina (Orgeltoccata = Pedaltoccata)	Bezug zu Lilith (Tanz)	Allegorie der erotischen, ins Verderben führenden Liebe Eros
Augustinus	Monnica	Tiefer Sopran	Mutterrolle	Allegorie der mütterlichen Liebe Storge
	Stella	Hoher Sopran	Fordernd, „Leben ist Lust, nicht Entsagung“	Allegorie der wahren Liebe Agape
	Adeodatus	Knabensopran	Mutterliebe	Allegorie der Mutterliebe Storge
	„Eine standesgemäße Frau“	/	/	Allegorie der platonischen Liebe Philia
Sohn des Zimmermann	Maria Magdalena	Mezzo-Sopran	Sinnlich, wahrhaft liebend, unerfüllte Liebe	Allegorie der reinen Liebe, die unerfüllt bleiben muss Agape
	Der Verführer	Hoher Koloratursopran	Sexuelle Konnotation impliziert? (Frau, Lilith)	Allegorie der boshaften Versuchung /
	Mutterrolle (Maria)	Nicht besetzt, Klangzitat Oswald von Wolkenstein	„Ave Muetter, Königinne“, erhaben, enthoben	Allegorie der mütterlichen Liebe Storge
Hoffnung	Hoffnung	Violine	Wahre Liebe „Die Hoffnung ist eine Frau“	Allegorie der ganzheitlichen Liebe: Agape

Tabelle 17: Allegorien von Liebe.

Auffallend ist das stete Aufgreifen der Schulamitin-Thematik⁵³⁹ in Hillers Werk.

„Sowohl das quälende künstlerische Aufarbeiten eines Lebensdefizites als auch die alle Schranken zerbrechende erotische Kraft fügen sich in das Profil des Gesamtwerks von Hiller nahtlos ein und können als eine weitere Variation des von ihm immer wieder gestalteten Themas der schwierigen Künstlerexistenz verstanden werden [...]“⁵⁴⁰

Schulamit ist die Allegorie der sinnlichen Liebe (*eros*), die zwar ganzheitliche Erfüllung verspricht, immer aber auch die Möglichkeit birgt, an ihr zu Grunde zu gehen. Schulamits Rolle ist auf eine Sängerin, eine Sprecherin und eine Tänzerin aufgeteilt. Während Schulamit als positive, sinnliche Seite von *eros* dargestellt wird, führt Hiller mit der Figur der diabolischen Lilith die Kehrseite unreflektierten Verlangens ein: die Anziehungskraft der erotischen Liebe kann ins Verderben führen. Ausgedrückt wird dies in einem dämonischen Tanz Liliths auf dem Spiegelglas. Die Figur der *Lilith* beschäftigt Hiller kompositorisch mehrfach. Seinem am 15. Mai 1987 in Köln uraufgeführten Quintett *Lilith* für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier stellt er den Eingangsvers aus Johann Wolfgang von Goethes Walpurgisnachtszene (Faust I) voran:

Faust:
Wer ist denn das?

Mephistopheles:
Betrachte sie genau! Lilith ist das.

Faust
Wer?

Mephistopheles:
Adams erste Frau.
Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren,
Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt!
Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,
So läßt sie ihn so bald nicht wieder fahren.

⁵³⁹ Hiller bezeichnet die Widmungsträgerin von *Schulamit* als „die ewige Schulamitin“.

⁵⁴⁰ Reiß (2011:2014).

Eine weitere Entsprechung der Lilith-Motivik findet sich in *Der Rattenfänger von Hameln* in der Figur der Atela, der Frau des Bürgermeisters, die man auch als Urbild des *Versuchers* in *Der Sohn des Zimmermanns* und *Schöpfung* deuten kann. Atela ist die Allegorie des Bösen und der ungezügelten Lust. Nachdem ihre Versuche, den Rattenfänger zu verführen gescheitert sind, entwendet sie diesem durch eine List sein Instrument und wähnt sich nun im Besitz der Macht. Auch hier findet sich das Bild einer Erotik, die ins Verderben führt und der wahren Liebe (*agape*) durch Magdalena zur Erlösung bedarf. Atela erschlägt, wie berichtet, im Wahn ihre Tochter und erhängt sich an einem Glockenstrang im Dom. Durch die Verbindung der Motive *Auslieferung*, *Tötung* und eines kausal damit verbundenen *Selbstmordes* weckt Hiller bekanntlich Assoziationen zum biblischen Judas Ischariot. Hillers Frauenfiguren sind so klar kategorisiert, dass selbst das Stimmfach gleich bleibt: der Figur der bösen, lüsternen Frau (Atela – dramatischer Sopran; im *Sohn des Zimmermanns*: Koloratursopran) steht die reine, liebende Frau entgegen (Magdalena, lyrischer Alt; im *Sohn des Zimmermanns*: Maria Magdalena, Mezzo-Sopran). Magdalena ist eine deutliche Analogie zur Maria Magdalena in *Der Sohn des Zimmermanns*, das Bild einer wahren und reinen Liebe, die sich nicht im Zusammensein erfüllen darf. Der Bezug zu *Schulamit* zeigt sich im Motiv von der paradiesischen Verheißung, in *Schulamit* repräsentiert diese der Garten. Die paradiesische Verheißung wird im Rattenfänger der Magdalena zunächst im Traum geoffenbart. Sie befreit den Spielmann und gibt ihm sein Instrument zurück. Textlich und musikalisch sind sich der Spielmann und Magdalena eng verbunden, im Spiel der Klarinette und in der Gesangslinie Magdalenas verwendet Hiller dasselbe musikalische Material:

„Text und Musik beziehen sich explizit auf das entsprechende biblische Geschehen. Der Spielmann beschwört im neunten Bild das ‚Geheimnis‘ des Paradieses‘ nachdem ihn Magdalena, die Tochter des Bürgermeisterehepaars Atela und Gruelhot, aus der Gefangenschaft befreit und ihm seine Schalmei zurückgegeben hat.“⁵⁴¹

Diese Form von reiner Beziehung findet eine musikalische Entsprechung in der reinen Quinte.

Auch in *Eduard auf dem Seil* thematisiert Hiller Eros, die leidenschaftliche Liebe. Wie bereits erwähnt, steht hier die lebenslange Wirkung der Jugendliebe Eduard Mörikes zu Maria Meyer im Vordergrund, die Mörike für sich künstlerisch in der fiktiven Figur der Peregrina aufarbeitet.

⁵⁴¹ Reiß (2011:147/148)

Auch deren Liebe hat etwas dämonisches, was sich bereits zu Beginn der ersten Szene zeigt. In einer zum Steinbruch verkommenen Kirchenruine spielt eine „Frau im scharlachroten Kleid“ eine Orgeltoccata. Diese Toccata komponiert Hiller jedoch ausschließlich *pedaliter*, die Organistin „tanzt“ daher auf dem Pedal ihres Instruments. Der Bezug zu Lilith und dem Tanz auf dem Spiegelglas wird hier überdeutlich.

Allegorien der reinen Liebe, die unerfüllt bleiben muss finden sich bei Magdalena im *Rattenfänger* und in der Figur der Maria Magdalena im *Sohn des Zimmermanns*. Auf die Parallelen in der Konstruktion dieser Figurenkonstellation habe ich bereits hingewiesen. Hier muss die Liebe beider Frauen unerfüllt bleiben, weil sie die Liebe zu einem überirdischen bzw. göttlichen Heilsbringer ist und sich damit menschlichen Kategorien entzieht.

Eine andere Form unerfüllter Liebe findet sich in *Wolkenstein* und *Augustinus*. Auch hier finden sich erstaunlich parallele Strukturen in der Anlage der Figuren: beide, Oswald und Augustinus können die Frau, die sie lieben, nicht heiraten. Während Hiller in *Wolkenstein* die Doppelfigur *Die Salige/Anna Hausmann* als Symbol einer tief prägenden Jugendliebe auftreten lässt, erfüllt diese Funktion im *Augustinus* die Figur der Stella. Im Falle Augustins wird Stella weggeschickt, er heiratet stattdessen „eine standesgemäße Frau“⁵⁴², die seine Mutter Monnica ihm ausgewählt hat. Diese sogenannte „standesgemäße Frau“ hat im Werk keinen Namen und wird auch kein zweites Mal erwähnt. Dies spricht für sich. Durch Monnica angestrebt ist *philia*, Augustin strebt aber nach *agape*, der sich verströmenden, göttlichen Liebe. Dagegen ist Oswalds arrangierte Ehe in *Wolkenstein* thematisch eingebunden in der Figur der Margarete von Schwandorf. Mit ihr bemüht sich Oswald um eine gute Ehe, obwohl er Anna liebt. Auch die Partie der Margarete ist eine Doppelrolle, in Oswalds Jugend spielt sie seine Mutter. Diese Anspielung ist durchaus pikant, weckt die Doppelbesetzung doch unweigerlich Assoziationen zur griechischen Ödipusmythologie.

Damit finden sich Allegorien der mütterlichen Liebe (*storge*) in *Wolkenstein*, *Augustinus* und *Der Sohn des Zimmermanns*. Oswalds Liebe zu seiner Mutter wurde eben beschrieben, Augustinus' Liebe zu Monnica bricht sich vor allem im sechsten Bild Bahn. Einen besonderen Kunstgriff schafft Hiller im *Sohn des Zimmermanns*, in dem er gleich einen doppelten Binnenbezug konstruiert: die Mutter Jesu kommt im Werk eigentlich nicht vor. Sie wird allerdings im Nachspiel des siebten Bildes von *Der Sohn des Zimmermanns* erwähnt und begrüßt. Hier spielt die Viola d'amore die auf 23 Takte aufgeteilte Melodie Oswald von Wolkensteins „Ave Muetter Küniginne“.

⁵⁴² Hiller, *Augustinus*, Partitur, S. 54.

Adeodatus (in *Augustinus*) hat eine Entsprechung in Oswald als Kind (in *Wolkenstein*). Beide verkörpern die Reinheit der Liebe zu ihrer Mutter. Adeodatus markerschütternder Schrei am Ende des dritten Bildes, als Monnica ihn von seiner Mutter trennt, gehört zu den eindrucklichsten Szenen des *Augustinus*.

Die letzte Form der Liebesbeschreibung ist *agape* in Hillers Werk *Hoffnung*. Hier durchbricht der Komponist sein bisheriges Personaltablau, er nimmt es auch in *Schöpfung* nicht wieder auf. Hillers Konzepte der Liebe gehen ganz in der *Hoffnung* auf. Noch einmal brechen im sechsten Bild (*Liebe nach Laotse*) *eros* und *philia* kurz auf. Die Hoffnung selbst ist aber damit nicht greifbar.

„[...] Für mich ist es immer die liebende Frau, die mich interessiert. Was gibt es höheres in unserem Dasein als die Liebe? [...] Ob in Fleisch und Blut, in Bronze, Marmor oder auf erotischen Postkarten – die Frau symbolisiert für mich das Schöpferische. Sie gibt mir Kraft, von der ich zehre und die in meinen Werken weitergeben kann. Alles was ich schreibe, ist letztlich eine Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht.“⁵⁴³

Hillers Hoffnung endet mit den Worten: „Die Hoffnung ist eine Frau.“

Von einer weiterführenden Untersuchung dieses Themas unter dem Aspekt musikwissenschaftlicher *gender studies* muss an dieser Stelle abgesehen werden, da dies den Rahmen und die Zielsetzung dieser Arbeit weit überschreiten würde. Eine Betrachtung der Frauenfiguren in Hillers Oeuvre im Kontext aktueller musikwissenschaftlicher gender-Studien erscheint aber als ein lohnender Ansatz für zukünftige Forschung.

⁵⁴³ Adamski-Störmer (2014a:60).

5.4 Rhapsodische Mosaik – Zum Problem der Gattungsbezeichnung in Hillers Werk

In einem Themenbeitrag zum Lexikon Neue Musik (2016) beschreibt Jörn Peter Hiekel das beginnende 21. Jahrhundert als eine Zeit, in der „eine erkennbar gewachsene Sehnsucht nach spirituellen Erfahrungsmöglichkeiten einer entschiedenen Ablehnung alles Religiösen und Spirituellen gegenübersteht.“⁵⁴⁴ Ausgehend von dieser Annahme geht er der Frage nach, wie sich eine „Musik, die keiner der beiden Seiten einfach bedienen möchte“⁵⁴⁵ letztlich konstituiert und untersucht dazu Beispiele geistlicher, religiöser oder spiritueller Musik seit 1945. Hiekel verweist dabei zunächst auf die enorme Bandbreite von „Kompositionen, die den Ritualen innerhalb der christlichen Kirchen verpflichtet sind, bis hin zu Musik, in der solche Rituale noch nicht einmal von Ferne anzuklingen scheinen, die aber dennoch in spezifischer Weise spirituelle Dimensionen aufweist.“⁵⁴⁶ Damit macht er deutlich, dass

„[...] der Bezugsrahmen von Neuer Musik mit spirituellen oder sogar explizit religiösen Perspektiven sehr unterschiedlich ist. Auf geistliche Traditionen kompositorisch Bezug zu nehmen, kann heißen, einen an repräsentative oratorische Traditionen erinnernden Grundgestus zumindest zeitweise zuzulassen. Es kann aber auch heißen, diesen weitgehend zu eliminieren oder ganz auszuklammern.“⁵⁴⁷

Besonders nach Ende des 2. Weltkrieges sei die bis dahin selbstverständliche „Verbindung von Kunst und Religion“⁵⁴⁸ sukzessiv verlorengegangen. Dieser Prozess habe sich „im Kontext der Diskurse zur Neuen Musik durch die eine Zeitlang übliche Konzentration auf strukturelle Gegebenheiten und Entwicklungen des musikalischen Materials“ noch verstärkt, „was oft auf Kosten der Betrachtung semantischer, weltanschaulicher und ästhetischer Dimensionen des Komponierten ging“⁵⁴⁹:

⁵⁴⁴ Hiekel (2016:132)

⁵⁴⁵ Hiekel (2016:132)

⁵⁴⁶ Hiekel (2016:116)

⁵⁴⁷ Hiekel (2016:126)

⁵⁴⁸ Hiekel (2016:116)

⁵⁴⁹ Hiekel (2016:116)

„Die Musik seit 1950 ist keineswegs ein homogenes Ganzes, sondern ein höchst widerspruchsvolles und facettenreiches Gefüge. Die darin sich abzeichnenden Wandlungen haben mit unterschiedlichen Faktoren zu tun: mit regionalen Besonderheiten und Identitätsbildungen (einschließlich der spezifischen Erfahrungen religiöser Praktiken), aber zum Teil wohl auch mit einem Wechselspiel von fortschreitender Säkularisierung und der Suche nach neuer Spiritualität.“⁵⁵⁰

Trotz der tendenziellen Abkehr der Musik des späteren 20. Jahrhunderts von traditionellen geistlichen Formen existieren mit Komponist*innen wie z.B. Bernd Alois Zimmermann, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Dieter Schnebel, Hans Zender, Klaus Huber jedoch eine Reihe herausragender zeitgenössischer Künstler, „aus deren Schaffen spirituelle oder religiöse Dimensionen nicht wegzudenken sind“⁵⁵¹ und die „in ihren Werkkonzepten unterschiedliche Formen des Ausdrucks von Spiritualität“⁵⁵² zeigen. Dabei impliziert der Ausdruck *spirituelle Musik* möglicherweise schon terminologisch eine „bewusste Distanznahme gegenüber klassischer geistlicher Musik“⁵⁵³. Die Grundfrage ist, bei aller Unterschiedlichkeit der ästhetischen Ansätze in der Betrachtung dieser Kompositionen dabei, „bis zu welchem Grade von einem Musikwerk mit geistlichen bzw. spirituellen Tönungen eine gemeinschaftsbildende Dimension zu erwarten ist – bis zu dem, was man einen Anspruch auf Breitenwirkung nennen kann“⁵⁵⁴.

Eine Besonderheit stellt Hiekel (2016) im Hinblick auf Vokalmusik fest:

„Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang nun aber zweierlei: erstens die Einsicht, dass offenbar bei verschiedenen Komponisten der antitraditionelle Impuls des neuen Denkens spirituell grundiert war, und zweitens die Tatsache, dass innerhalb dieser so folgenreichen Musikrichtung seit ungefähr Mitte der 1950er Jahre ein ausgeprägtes Interesse an Vokalmusik zu beobachten war. Dieses Interesse gründete offenbar vor allem auf der Überzeugung, dass das Vokale als Repräsentation von auratischen und expressiven Momenten angesehen werden

⁵⁵⁰ Hiekel (2016:118)

⁵⁵¹ Hiekel (2016:116)

⁵⁵² Hiekel (2016:121)

⁵⁵³ Hiekel (2016:117)

⁵⁵⁴ Hiekel (2016:117)

konnte. Dies bedeutete einerseits etwas zu den seriellen Verknüpfungen Gegenläufiges, vielleicht sogar etwas ihnen gegenüber Widerständiges und gleichsam Unbeherrschbares. Aber es eröffnete andererseits auch neue Sprachmöglichkeiten, aus der neue, andere Formen des Ausdrucks von Spiritualität erwachsen. Das macht die ebenso paradoxe wie faszinierende Grundsituation von bekannten Vokalwerken der 1950er und 1960er Jahre mit explizit oder implizit spiritueller Ausrichtung aus.“⁵⁵⁵

Als einen neuen Aspekt des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts benennt Hiekel die „interkulturelle Dimension spiritueller Akzente“⁵⁵⁶, in Bezug zu Hiller ist dabei vor allem eine Beobachtung von Einflüssen interessant, die Hiekel als „Inspiration aus dem Osten“⁵⁵⁷ bezeichnet:

„Bereits im Laufe der 1960er und 70er Jahre, als das Thema Spiritualität erheblich an Relevanz gewann, verbreitete sich ein Bewusstsein für die spezifische Kraft von Musik, die der Deutlichkeit einer wortgebundenen Verkündigung bewusst enträt. Die mit dieser Tendenz einhergehende Entdeckung spiritueller Potenziale in östlichen Religionen, insbesondere im Zen-Buddhismus, und die Entwicklungen im Rahmen der ‚neureligiösen Szene‘ [...] finden seit dieser Zeit vermehrt auch im Bereich der anspruchsvollen Kunstmusik ihren Niederschlag [...]“⁵⁵⁸

und prägen damit Klanglichkeit und Konstruktionsmechanismen zeitgenössischer Kompositionen nachhaltig.

Besonders in der Auseinandersetzung mit dem Oeuvre von John Cage stellt Hiekel fest, dass fernöstliche Musikauffassung, Philosophien und Klangtechniken „[...] in vielen Fällen einen Sinn für jene dezidiert nicht-linearen und nicht-teleologischen Darstellungsformen von Musik beflügelt [haben], die einen starken Ritualcharakter hervorrufen oder zumindest unterstreichen.“⁵⁵⁹ Die half vielen Komponisten dazu, „eine Musik zu kreieren, die jenseits

⁵⁵⁵ Hiekel (2016:127)

⁵⁵⁶ Hiekel (2016:118)

⁵⁵⁷ Hiekel (2016:118)

⁵⁵⁸ Hiekel (2016:130)

⁵⁵⁹ Hiekel (2016:128)

gewohnter Funktionalisierungen und jenseits der Rituale des bürgerlichen Konzertsaals alternative musikalische Darstellungen auf den Weg bringt.“⁵⁶⁰ Dabei bedarf es zur inhaltlichen Entfaltung nicht notwendigerweise „der vertonten Texte [...]“. Das Wesentliche ist zweifellos die Musik selbst“⁵⁶¹:

„Grundsätzlich mag ja auch die Haltung plausibel sein, dass Musik sich selbst dann als Gegenstand der Erfahrung von Spiritualität oder Metaphysik eignet, wenn dies nicht durch den Kontext, in dem sie entstand, ausdrücklich unterstrichen oder von den Komponisten ausdrücklich intendiert ist. Dies verweist auf den Unfassbarkeitstopos – und letztlich natürlich auch auf die Kategorie des Erhabenen.“⁵⁶²

Als eine stilistische Gemeinsamkeit der geistlichen, spirituellen und religiösen Musik des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts sieht Hiekel zum einen die „strikte Vermeidung der Reproduktion von Ausdrucksklischees“⁵⁶³ und zum zweiten das kompositorische Mittel der Reduktion. Dieser „reduktionistischer Ansatz von Musik“⁵⁶⁴, die Fähigkeit und der Ansatz, in „konzentrierter, elementaren Weise“ dem „Klang an sich“⁵⁶⁵ zu lauschen, ermöglicht eine „wichtige, in einem speziellen Sinne auch experimentelle Erfahrungen vermittelnde Möglichkeit der Musik, die man durchaus nicht ohne Interesse, innere Hingabe und auch Übung erlangt“⁵⁶⁶:

„Eine der Fragen, die sich daran anschließen, richtet sich auf den Zuschnitt der reduktiven Momente in Musik: Wo beginnt Musik, die ihre spirituelle Seite jenseits der lärmenden Welt sucht, vielleicht sogar in einer Art Klang-Oase, auftrumpfend simpel zu werden? Und inwieweit können wir von Musik verlangen, dass sie, indem sie auf eine starke sinnliche-körperliche Erfahrung zielt, zugleich auch den Geist, auch das Denken anspricht – ohne also dem ähnlich zu werden, was Hegel einst als ‚warme Nebelerfüllung‘ (Lasson 1930,74) verspottete? Wir sind damit inmitten der

⁵⁶⁰ Hiekel (2016:128)

⁵⁶¹ Hiekel (2016:130)

⁵⁶² Hiekel (2016:132)

⁵⁶³ Hiekel (2016:127)

⁵⁶⁴ Hiekel (2016:131)

⁵⁶⁵ Stiebler 2018, zitiert nach Hiekel (2016:131)

⁵⁶⁶ Stiebler 2008:175, zitiert nach Hiekel (2016:131)

Diskussion über die Kriterien einer Musik, die gleichsam aus sich selbst heraus spirituelle Dimensionen aufweist und zu Meditation aufruft.“⁵⁶⁷

Aus all dem ergibt sich für Hiekel eine vorsichtige Beschreibung dessen, was *Spirituelle Musik* heute ist:

„Im allgemeinen Bewusstsein in heutiger Zeit ist spirituelle Musik wohl gerade das, was nicht nur auf funktionale Bindungen, sondern auch auf eine ausdrückliche Nähe zu einer bestimmten Religion und ihren Ritualen verzichtet. Vielleicht ist das Spirituelle mancher Musik gerade in dieser überkonfessionellen Perspektive in heutigen Zeiten, die stark von religiös grundierten Auseinandersetzungen mit oft sogar weltpolitischem Gewicht geprägt sind, von besonderem Wert.“⁵⁶⁸

Auch Gordon Kampe (2019) sieht im beginnenden 21. Jahrhundert eine größere Offenheit im Umgang mit religiösen Themen. Zwar seien „geistliche und religiöse Themen insbesondere im Bereich der institutionalisierten neuen Musik verhältnismäßig wenig relevant“⁵⁶⁹, jedoch führten „spirituelle Perspektiven“ auch nicht mehr zu grundsätzlichen „polemischen Ablehnungen“⁵⁷⁰:

„Gerade seit den 2000er Jahren, seitdem Forderungen nach einem immerwährenden ‚Materialfortschritt‘ immer leiser werden und in einem guten Sinne wenn nicht alles, so doch vieles möglich ist, ist eine größere Freiheit und eine noch stärkere Individualisierung kompositorischer und ästhetischer Konzepte zu beobachten. Bei aller Divergenz [...] ist vielen Komponistinnen und Komponisten gemein, dass sie trotz innerer Überzeugungen Fragen, Zweifel und Instabilitäten religiöser Themen nicht verleugnen, sondern häufig im Werk zu reflektieren trachten.“⁵⁷¹

⁵⁶⁷ Hiekel (2016:131)

⁵⁶⁸ Hiekel (2016:132)

⁵⁶⁹ Kampe (2019:290)

⁵⁷⁰ Kampe (2019:290)

⁵⁷¹ Kampe (2019:290)

Betrachtet man das bisherige Oeuvre Wilfried Hillers unter dem Eindruck der eben zusammengefassten Analysen von Hiekel (2016) und Kampe (2019), findet man wesentliche Ansatzpunkte für ein weitergehendes Verständnis. Zunächst fällt in Hillers Werkübersicht die Absenz klassischer Gattungsprofile und etablierter musikalischer Formen auf. Hiller hat bisher weder eine Sinfonie geschrieben noch ein großangelegtes instrumentales Solokonzert, der überwiegende Schwerpunkt seiner Arbeit lag bis 2005 im Bereich der Bühnenmusik. Auch entziehen sich seine Werke bereits durch die ungewöhnliche Terminologie ihrer Titel einer klassischen Kategorisierung⁵⁷²:

Ich möchte Leuchtturm sein	Zyklus nach Gedichten (8 Szenen)	1962-63, rev. 1997
Alastair	Sieben Miniaturen	1969-70
An diesem heutigen Tag	Aus den Briefen der Maria Stuart (6 Szenen)	1973
Niobe	Nach Fragmenten aus der „Niobe“ des Aischylos	1977
Schulamit	Lieder und Tänze der Liebe (33 Szenen)	1977-93, rev. 2000
Ijob	Monodrama (7 Szenen)	1979
Die zerstreute Brillenschlange	Diminuendo für einen Erzähler	1980
Der Lindwurm und der Schmetterling oder Der seltsame Tausch	Eine musikalische Fabel in drei Akten	1980
Tranquilla Trampeltreu, die beharrliche Schildkröte	Eine musikalische Fabel in Rondoform	1980
Trödelmarkt der Träume	Szenische Miniaturen für einen Mund und sechs Hände (10 Szenen)	1979-84, rev. 1996
Der Goggolori	Eine bairische Mär in acht Bildern und einem Epilog	1982-83
Der Josa mit der Zauberfidel	Tänze auf dem Weg zum Mond	1985
Das Traumfresserchen	Ein Singspiel in 7 Bildern und 6 Zwischenspielen	1989-90
Der Rattenfänger	Ein Hamelner Totentanz in 11 Bildern, einem Prolog und einem Epilog	1992-93
Peter Pan	Eine musikalische Abenteuerreise in drei Akten, einem Vor- und einem Nachspiel	1995-96 rev. 1998
Der Schimmelreiter	Zweiundzwanzig Szenen und ein Zwischengesang nach Theodor Storm	1996-97
Die Geschichte von dem kleinen blauen Bergsee und dem alten Adler	Taschenoper I	1996
Die Waldkinder	Taschenoper II	1997-98
Eduard auf dem Seil	Ein Dichtermärchen in 23 Bildern	1998-99

⁵⁷² Vgl. Schott-Music, Wilfried Hiller: Verzeichnis der veröffentlichten Werke.

Pinocchio	Ein italienischer Traum in zwölf Bildern	2001
Ophelia	Erotische Visionen nach Motiven von Hector Berlioz	2002-03
Nacht des roten Mondes	Fünf magische Miniaturen nach Alastair	2007
Das Salzburger Spiel vom verlorenen Sohn	Nach wiedergefundenen alten Quellen (20 Szenen)	2014-15

Tabelle 18: Wilfried Hiller, Verzeichnis der veröffentlichten Werke (Auszug).

Auffällig an den oben aufgeführten, von Hiller selbst gewählten Werkbezeichnungen ist die Betonung auf den fragmentarischen und kleinteiligen Charakter der Werke (*Miniatur, Fragment, szenische Miniatur*), auf ihre rhapsodische Struktur (*Mosaik, Umspielungen, Szenen nach...*), vor allem aber die Verwendung individueller, assoziationserzeugender Bezeichnungen (*bairische Mär, Tänze auf dem Weg zum Mond, Dichtermärchen, italienischer Traum, erotische Visionen, magische Miniaturen, klingendes Mosaik*), die die Erwartungshaltung des Rezipienten bereits vor dem Erklären des Werkes lenken. Hierdurch entsteht, was Jauf mit dem Begriff *Erwartungshorizont* meint: Projektionen und antizipierte Deutungsmuster des Rezipienten im Hinblick auf das zu rezipierende Werk. Mögliche Deutungsvermutungen werden hier hervorgerufen durch phantasievolle Gattungs- oder Textbezeichnungen, Bezüge zu Text-, Stoff- und Motivtraditionen, dem historischen Kontext und damit verbundener ästhetischer Vorerfahrungen oder -kenntnisse.

Diese Traditionslinie fantasievoller Werkbezeichnungen setzt sich auch in den Bezeichnungen seiner geistlichen Werke fort, was man im Sinne Danuser als *musikästhetische Relation* bezeichnen kann (3. Modus).

Augustinus	Ein klingendes Mosaik in sieben Bildern	2004
Der Sohn des Zimmermanns	Szenen nach dem Neuen Testament	2009
Hoffnung	Umspielungen einer Skulptur von Antje Tesche-Mentzen	2015
Schöpfung	Ein klingendes Mosaik (6 Bilder)	2016
Dawid (bisher nicht aufgeführt)	Ein Spiel von Leidenschaft, Macht und Liebe (22 Bilder + Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel)	2012-18

Tabelle 19: Wilfried Hiller, Übersicht über die geistlichen Werke (Auszug).

Besonders fällt in den geistlichen Werken die Abwesenheit tradierter Gattungsbezeichnungen wie zum Beispiel „geistliche Oper“ oder „Oratorium“ auf. Auch eine Kategorisierung der Werke als solche ist nicht möglich. Zwar liegt allen geistlichen Werken eine erzählend-dramatische Handlung zugrunde, ebenso findet die Handlung im Prinzip nur in Text und Musik

statt, jedoch fehlen mit Rezitativ, Arie, Duett, Chöre, Orchestervor- oder Zwischenspiele alle begriffsprägenden Kennzeichen eines Oratoriums als musikalisches Gattungsprofil im Sinne des 19. Jahrhunderts. Obwohl einige von Hillers geistlichen Werken kurze Spielanweisungen haben, sind diese weder konsequent durchgeführt noch geeignet, die Werke szenisch zu inszenieren. Damit fehlt auch jede Nähe zur geistlichen Oper. Hiller steht damit in einer Traditionslinie zu der bei Hiekel (2016) beschriebenen tendenziellen Abkehr der Musik des späteren Jahrhunderts von traditionellen geistlichen Formen.

Meine Einzeluntersuchungen von Hillers geistlichen Werken haben bereits gezeigt, wie sehr diese geprägt sind vom Primat der Textverständlichkeit. Dies bedeutet, dass sich kaum wiederholende oder melismatische Textabschnitte finden lassen. Auch damit fehlt ein wesentliches Gestaltungsmittel zur Komposition traditioneller Formen. Melismatik dient bei Hiller fast ausschließlich zur Herausarbeitung von wichtigen Textinhalten, Melismatik als Wesensmerkmal einer musikalischen Form (wie z.B. der Arie) findet sich nicht. In seinem gesamten geistlichen Werk findet sich keine Arie. Damit kann man konstituieren, dass der Komponist diese Form ausdrücklich nicht komponieren will. Hillers Werke *erzählen*, sie sind damit strukturell näher am Vorlesen, am Berichten, am Illustrieren als an der musikalisch ausschmückenden Elaboration. Das Mittel der zeitlichen Augmentation eines Textes, wie in der Arie genutzt wird, um Wirkung zu erzielen, gibt es bei Hiller nicht.

Da Hiller bis 2005 keine geistliche Musik geschrieben hat⁵⁷³, hat die Frage, wie seine Werke gattungstechnisch einzuordnen sind, eine gewisse Kakophonie erzeugt. Eine kurze Aufzählung von Gattungsbeschreibungen soll dies verdeutlichen:

- I. Böhm spricht unter Bezugnahme auf *Augustinus* sowohl von einer „Kirchenoper“, als auch von einem „klingenden Mosaik“⁵⁷⁴, in einer Mail an Hiller vom 14. Juli 2004 bezeichnet er *Augustinus* wiederum als Oper⁵⁷⁵. In einem anderen Kontext nennt er *Augustinus* das „aus sieben Bildern zusammengesetzte ‚klingende Mosaik‘,

⁵⁷³ Eine Begründung, warum *Ijob* (1979) und *Schulamit* (1990) hier nicht hinzugezählt werden, habe ich bereits gegeben.

⁵⁷⁴ Böhm, Programmheft Uraufführung *Hoffnung*: „Ein Jahr später kam es in München zur Uraufführung des klingenden Mosaiks „Augustinus“. Diese Kirchenoper [...] wurde anschließend in Würzburg, in Frankfurt und 2012 in Rom und in Castel Gandolfo [...] aufgeführt.“

⁵⁷⁵ „Das ist im Großen und Ganzen die Bahn, auf der sich unsere ‚Oper‘ bewegen und voranschreiten wird.“ Böhm, Mail an Hiller vom 14. Juli 2004, zitiert in Programmheft Uraufführung *Augustinus* (S. 10).

das sich vom Genre her zwischen einer Kirchenoper und einem Oratorium ansiedelt [...]“⁵⁷⁶, später wiederum bezeichnet er es dann als „geistliches Spiel“⁵⁷⁷.

- II. Bei *Der Sohn des Zimmermanns* reichen die Bezeichnungsvarianten von „geistlichem Spiel“⁵⁷⁸ über „Musikdrama“⁵⁷⁹ bis hin zu „szenischem Musikdrama“⁵⁸⁰. Hiller und sein Verlag sprechen zurückhaltender von „Szenen nach dem Neuen Testament“⁵⁸¹.
- III. Böhm nennt *Hoffnung* eine „dramatische Szene“⁵⁸², während Hiller und sein Verlag von „Umspielungen einer Skulptur“⁵⁸³ sprechen. Um diesen, mit Martin Bubers Worten, „Irrsal und Wirrsal“ zu komplettieren, wird die englische Werkbezeichnung von *Hoffnung* mit „Paraphrases of a sculpture“⁵⁸⁴ angegeben, was eine weitere Bedeutungsvariante hinzufügt.

Seit *Schöpfung* scheint sich der Begriff „klingendes Mosaik“ durchgesetzt zu haben⁵⁸⁵, er gibt meines Erachtens am besten wieder, um was es sich hier handelt. Hillers Werkstrukturen bestehen aus Bildern und Szenen, die Momentaufnahmen von bestimmten Handlungsabschnitten sind. Das Fehlen einer konsekutiven Erzählform gibt seinen geistlichen Kompositionen eine oft rhapsodische Struktur und definiert einen mosaikhaften Kompositionsstil: erst in der Betrachtung des Gesamtbildes aller Bausteine entsteht ein schlüssiges Bild. Durch dieses Strukturprinzip erzeugt er bewusst Leerstellen, die der Hörer individuell Füllen muss. Hiller bindet sein Publikum aktiv ein und definiert damit eine interpretatorische Wechselwirkung zwischen Werk und Rezipienten.

⁵⁷⁶ Böhm, Programmheft Uraufführung *Augustinus* (S. 18).

⁵⁷⁷ Böhm, Programmheft zur Uraufführung *Der Sohn des Zimmermanns*: „Am 16. März 2010 wurde im Würzburger Dom durch die Dommusik ein zweites geistliches Spiel (wieder auf ein Libretto von Winfried Böhm) uraufgeführt.“

⁵⁷⁸ Böhm, Programmheft zur Uraufführung *Der Sohn des Zimmermanns*: „[...] ein zweites geistliches Spiel (wieder auf ein Libretto von Winfried Böhm) uraufgeführt.“

⁵⁷⁹ Hastetter (2012b:141): „Wie offen ist ein Kunstwerk? Auseinandersetzung mit gegenwärtiger ästhetischer Bibeldidaktik anhand von Wilfried Hillers Musikdrama ‚Der Sohn des Zimmermanns‘ (2010)“.

⁵⁸⁰ Hastetter (2012b:150).

⁵⁸¹ Hiller, *Der Sohn des Zimmermanns*, Untertitel der Partitur.

⁵⁸² Böhm, Programmheft Uraufführung *Hoffnung*: „Das gilt in hohem Maße auch für die dramatische Szene *Hoffnung* von 2017.“

⁵⁸³ „Hoffnung – Umspielungen einer Skulptur von Antje Tesche-Mentzen nach Texten von Winfried Böhm“. Titel des Werkes.

⁵⁸⁴ Hiller, *Hoffnung*, englische Werkbezeichnung in der Partitur.

⁵⁸⁵ Hiller, *Schöpfung*, Partitur.

Auch Kristeva (1972) verwendet in ihrer Beschreibung von Intertextualität den Begriff des Mosaiks: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“⁵⁸⁶ Kunstwerke spiegeln damit die Vielschichtigkeit ihrer kontextuellen Bezüge. Jedoch ist Kristevas „Mosaik von Zitaten“ etwas anderes als Hillers Verständnis von *Mosaik* als kompositorischem Prinzip: Letzteres ist für ihn eine Art der Formgestaltung, in Kristevas Fall geht es um Inhalt.

Noch einmal möchte ich deshalb auf Golch (2014) zurückkommen, der diese mosaikartige Vielschichtigkeit in Hillers Werk bezeugt:

„Wilfried Hillers tiefes und weitgreifendes Einarbeiten in die verschiedenen Sujets lässt [...] ein Beziehungsgeflecht entstehen aus der Verarbeitung präexistenten Materials, dem sich Einlassen auf vielfältige musikalische Phänomene sowie aus dem bewussten Einsetzen und der Integration von Klanglichkeit und klanglicher Symbolik bestimmter, auch heterogener Instrumente [...]. So schafft die Musik auch eine Überwindung der [...] nicht zu überbrückenden räumlichen Trennung der kulturellen Entwicklungen.“⁵⁸⁷

Hier erklären sich die vielfältigen Binnenbezüge in Hillers Werk und der mosaikhafte Stil: wenn wir davon ausgehen, dass, wie bereits erwähnt, kompositorische Prozesse nicht nur eine extrovertierte Motivation (im Sinne von Darstellung von Kunst für ein Publikum) beinhalten, sondern auch eine introvertierte (im Sinne von künstlerischer Auseinandersetzung mit sich selbst), dann greift Komposition immer auf biographisches und bestehendes zurück. Komposition wird dann zum permutativen, aber auch transformativen Akt. Bei Hiller kommt letztere jedoch ausgesprochen stark zum Vorschein und ist Wesensmerkmal seines Stils. Hier schließt sich der Kreis zur Argumentation Hastetters (2012b). Hillers Kompositionen sind geprägt von einer großen Offenheit für die Interpretation des Rezipienten. Keine von ihnen kann aber Endgültigkeit beanspruchen.

Die Rückkehr Hillers zu dem für *Augustinus* geprägten Begriff „Klingendes Mosaik“ kann auch als Einsicht gewertet werden, dass seine geistlichen Werke nur bedingt für die Opernbühne taugen und die Gattungsbezeichnung „Oper“ hier nicht greift. Die Idee der Gattung Oper hat Grenzen, die auch in der Frage begründet liegen, ob der vorgestellte Stoff auf der Bühne

⁵⁸⁶ Kristeva (1972:346).

⁵⁸⁷ Golch (2014:129).

musikdramaturgisch funktioniert und darstellbar ist. Bereits in *Die Jagd nach dem Schlarg* hat Hiller die Grenzen der Inszenierbarkeit bestimmter Stoffe (im Fall des *Schlarg* der der Nonsense-Literatur) bitter erfahren müssen. Oper lebt von der visuell-dramaturgischen Entwicklung einer Hauptperson, der intellektuellen Ebene der Musik und des Librettos wird eine dritte, die handelnde Ebene hinzugefügt. Inwiefern dies gelingen kann, wenn die Hauptperson nicht vorkommt, bleibt fraglich.

Kampes (2019) Beobachtung einer „stärkere[n] Individualisierung kompositorischer und ästhetischer Konzepte“⁵⁸⁸ lässt sich auf meine Überlegungen zur terminologischen Beschreibung der geistlichen Werke Hillers übertragen. Die Auswertung der mir vorliegenden Quellen haben gezeigt, dass sich weder Hiller noch Böhm an eine einheitliche Gattungsbezeichnung für ihr eigenes Werk halten, wenn sie wahlweise von „Oper“, „Oratorium“ und „Mosaik“ sprechen. Dieses Ringen um terminologische Kategorisierung stellt Hillers Werk in eine Traditionslinie, in der geistliche Musik seit etwa 1950, um mit Hiekel (2016) zu sprechen, „keineswegs ein homogenes Ganzes, sondern ein höchst widerspruchsvolles und facettenreiches Gefüge“⁵⁸⁹ ist, auf „der Suche nach neuer Spiritualität.“⁵⁹⁰

Hiekel (2016) verweist als ein gelungenes Beispiel von spiritueller Musik des 21. Jahrhunderts auf Mark Andres Musiktheaterwerk *wunderzaichen* (2014), welches, nach seiner Auffassung, durch „einen Grundgestus [überzeugt], der sich von einfachen Überredungsstrategien oder gar religiösem Eifer fernhält und sich auf die Bewusstmachung dessen richtet, was jenseits des Eingängigen liegt.“⁵⁹¹ Hieraus konstituiert sich ein „Bewusstsein dafür, dass Hören etwas Existentielles ist, aber zugleich wohl auch die Einsicht, dass Glauben etwas instabiles ist“, und das Werk damit konzipiert ist als eine „permanente Suchbewegung“. Damit eröffnen sich „andere Räume des Erlebens“.⁵⁹² Andres *wunderzaichen* (2014) sind stilistisch mit Hillers geistlichen Werken kaum vergleichbar. Dennoch kann man Hiekels Kategorien der Werkbeschreibung auch auf Hillers Musik anwenden. Vor allem der „reduktionistische Ansatz

⁵⁸⁸ Kampe (2019:290)

⁵⁸⁹ Hiekel (2016:118)

⁵⁹⁰ Hiekel (2016:118)

⁵⁹¹ Hiekel (2016:132)

⁵⁹² Hiekel (2016:132)

von Musik“⁵⁹³, die Einbeziehung von „Inspiration aus dem Osten“⁵⁹⁴ und die Betonung einer „interkulturelle[n] Dimension spiritueller Akzente“⁵⁹⁵ sind Aspekte, die sich, wie in dieser Arbeit nachgewiesen, auch in Hillers geistlichem Werk finden lassen. Wenn Hiekels Kategorisierungen von *spiritueller Musik* sich im Laufe der kommenden Jahre weiter bestätigt, stünde Hiller zwar kompositionstechnisch weiterhin als individueller Künstler dar, er befände sich mit seinem Schaffen aber auf einer Traditionslinie, die vielen Komponistinnen und Komponisten des beginnenden 21. Jahrhunderts bereits zu eigen ist, und ihren Ursprung vielleicht in etwas trägt, was auch der Musik von John Cage, Morton Feldman und La Monte Young zu eigen ist: Spiritualität manifestiert sich im Zusammenspiel „von Klängen und Momenten der Stille“⁵⁹⁶.

Eine Gefahr, die in Hillers Werk wie ein Damoklesschwert über dem Komponisten schwebt, ist dabei jedoch die Frage, „bis zu welchem Grade interkulturelle Konzepte und die mit diesen verbundenen spirituellen Tönungen modischen Simplifizierungen unterliegen, wie man sie in postkolonialen Zeiten eigentlich überwunden haben sollte.“⁵⁹⁷ Ist Hillers Werk ein interkulturelles, das mehr bietet als „eine oberflächliche Berührung von Elementen einer Kultur mit denen einer anderen?“⁵⁹⁸ Ich denke ja. Hillers Werke postulieren keine Glaubenswahrheiten, sie bieten aber einen Dialog und eine Reflexion darüber an. Glauben konstatiert sich in Hillers Werk (ebenso wie bei Andre), als etwas nicht von vornherein Gegebenes und damit als etwas „Instabiles“, etwas, das in der Auseinandersetzung mit dem gehörten Werk gefestigt wird oder eben auch nicht. Das Mittel der Stabilisierung ist für Hiller das Zuhören, durch welches die von Hiekel beschriebene „permanente Suchbewegung“⁵⁹⁹ im Hörer ausgelöst wird. Zur Unterstützung dieses Suchprozesses bietet Hillers Werk eine Klangwelt, die „andere Räume des Erlebens“⁶⁰⁰ eröffnen.

⁵⁹³ Hiekel (2016:131)

⁵⁹⁴ Hiekel (2016:118)

⁵⁹⁵ Hiekel (2016:118)

⁵⁹⁶ Hiekel (2016:131)

⁵⁹⁷ Hiekel (2016:132)

⁵⁹⁸ Hiekel (2016:132)

⁵⁹⁹ Hiekel (2016:132)

⁶⁰⁰ Hiekel (2016:132)

III. Schlussfolgerungen

6. Fazit

6.1 Prooimion

„Rätsel reizen mich; ich versuche, sie zu lösen, indem ich sie in Musik setze und damit weitere Rätsel hinzufüge.“⁶⁰¹

Jede musikalische Analyse will sich dem Kunstcharakter eines musikalischen Gegenstandes in wissenschaftlicher Weise nähern⁶⁰². Strukturanalytische Werkanalysen sind dabei eine hilfreiche Methode, um „das Fixierte, im Zeitablauf Konstante, Dauernde“, nämlich „Material, Struktur, architektonischer oder numerischer Aufbau“⁶⁰³ objektiv zu beschreiben. Hillers geistliche Werke wurden somit unter Berücksichtigung der üblichen Formprinzipien beschrieben, analysiert, bewertet und kontextualisiert. Dies war notwendig, weil diese Arbeit die erste Analyse des geistlichen Werkes Wilfried Hillers darstellt. Sie will daher Grundlagenarbeit leisten und zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem ungewöhnlichen Komponisten anregen.

Danusers *sieben Modi* waren eine hilfreiche Methode zur Entschlüsselung von Hillers Kompositionsstil in seinen geistlichen Werken. Wichtig war dabei, sie als „Möglichkeitsräume“ einer flexiblen Kontextualisierung anzuwenden. Methodisch war es hilfreich, immer alle Modi im Blick zu behalten, auch wenn sich in einigen Fällen „das Interesse nur auf einen Aspekt der Kontextualisierung richtet[e]“⁶⁰⁴. Danusers methodischer Ansatz bot damit nicht nur eine gut nachvollziehbare wissenschaftliche Grundlage für diese Arbeit, sie stellte aufgrund ihres vielschichtigen Ansatzes auch eine wissenschaftliche Entsprechung zur vielschichtigen Kompositionsweise Hillers dar, eine „[v]ielfältige musikwissenschaftliche Spezifik“ kam dadurch „zustande, weil Text und Kontext, statt sich auszuschließen, eng ineinandergreifen.“⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Hiller, Vorwort zu ... *und dennoch Das große Lächeln* für Diskant-Zither (oder Harfe), Zimbeln, Klangschalen, 17 Becken und Streicher nach einer Bronze-Statue von Antje Tesche-Mentzen.

⁶⁰² Vgl. Polth (2000:63).

⁶⁰³ Fuss (2005:21).

⁶⁰⁴ Danuser (2010:42).

⁶⁰⁵ Danuser (2010:62).

Zusätzlich zu der Intention der werkanalytischen Betrachtung und der Kontextualisierung des geistlichen Werkes Wilfried Hillers wurden zu Beginn meiner Arbeit einige Ausgangshypothesen gebildet, die als Ansatzpunkt weiterer Überlegungen dienten:

- I. Hypothese: Eine Ausgangshypothese dieser Arbeit war, dass Zahlensymbolik ein konstituierendes Element in der Kompositionsweise Hillers darstellt und sich wesentliche strukturelle Bezüge seines Werkes aus ihr heraus erklären lassen. Mit Schimmel (1984) war eine Referenzquelle bekannt. Ergänzend wurde vermutet, dass Zahlensymbolik als ein konstituierendes Element der Kompositionsweise Hillers von diesem über viele Jahrzehnte so internalisiert wurde, dass wesentliche Strukturbezüge in seinem kompositorischen Handeln unterbewusst geschehen und offengelegt werden müssen.
- II. Hypothese: Es wurde angenommen, dass es Bezüge zu anthroposophischem und spirituellem Denken in Hillers Werk gibt, weil der Komponist diese explizit als eine Inspirationsquelle benennt. Mit Pfrogner (1976) war eine Referenzquelle des Komponisten bekannt.⁶⁰⁶ Eine Überprüfung der Hypothese geschah in Bezug zur Referenzquelle.
- III. In Hillers geistlichem Werk wurden Strukturbezüge vermutet, die es in übergeordnetem Sinn als Einheit erscheinen lassen. Dabei wurde angenommen, dass Hiller nicht nur in abgeschlossenen Werken denkt, sondern sein geistliches Oeuvre gekennzeichnet ist von Binnenbezügen, übergeordneten Bezügen und inner- wie außermusikalischer Referenzen. Hiller bildet dadurch Traditionslinien, indem er konsequent Motive, Stoffe, Wirkweisen aus eigenen, früheren Kompositionen aufgreift und weiterentwickelt.

Ziel der Arbeit war es auch, neben einer grundlegenden Beschreibung des musikalischen Texts, die in der bisherigen Forschung aufgetretenen Fragen zum Werk des Komponisten auf das geistliche Werk Hillers zu übertragen, zu verifizieren, wo nötig zu falsifizieren und um neue Aspekte zu erweitern.

⁶⁰⁶ Pfrogner (1976).

6.2 Soliloquium

Meine Erfahrung als aufführender Künstler von Hillers Werken hat gezeigt, dass sich seine Musik gängigen Kategorisierungen entzieht, was die Interpretation seines Oeuvres zu einer reizvollen künstlerischen Aufgabe macht. Diese Erfahrung hat sich auch in der wissenschaftlichen Betrachtung bestätigt, weil sich seine Musik auch hier der bewährten Begrifflichkeit entzieht. Damit erzeugt sie ein konstantes „Spannungsverhältnis zwischen konkretem Gegenstand und analytischer Annäherung“⁶⁰⁷.

Die Analyse von Hillers Tonsprache bestätigt ein hohes Maß an klanglichen Zeichen in verhältnismäßiger Abwesenheit von durchgeführter Thematik und Motivik. In Anlehnung an die Untertitel einiger seiner Werke sind *Umspielungen* eine prägnante Beschreibung dieses Aspekts seines Kompositionsstils: Tonfolgen werden umspielt, Töne in einer anderen Reihenfolge angeordnet, Töne dann ersetzt und erneut umspielt. Dadurch entsteht in seinen geistlichen Werken oft eine statische, um sich selbst kreisenden Atmosphäre. Man tut den Kompositionen jedoch unrecht, wenn man dies rein negativ konnotiert. Hiller komponiert in seinen geistlichen Werken eher mit Klangfarben als mit Motiven oder Themen. Dies begründet letztlich den großen Assoziationsreichtum, der seiner Musik eine stilistische Eigenständigkeit verleiht. Wie in einem Mosaik braucht es Abstand, um die Wirkweise der oft kleinteiligen Aspekte zu erkennen. Diese formen sich jedoch stets zu einem in sich geschlossenen, farb- und facettenreichen Gesamtbild. Wenn eine Musikstruktur jedoch mosaikartig ist, stößt die motivisch-thematische Analyse an ihre Grenzen. Dies ist eine Erfahrung der hier vorliegenden Arbeit.

Die Beschäftigung mit Zahlenverhältnissen in Hillers geistlichem Werk hat gezeigt, dass diese ein konstituierendes Merkmal seiner Kompositionstechnik ist. Die Vielzahl der dazu gefundenen Belege lässt darauf schließen, dass hier eine besondere Ausdrucksintention des Komponisten vorliegt, die in der Biographie Hillers und seiner besonderen Faszination für Zahlen begründet ist. Dabei konnte Schimmel (1984) als eine kontinuierliche Grundlage seiner Auseinandersetzung mit Zahlen bestätigt werden. Problematisch ist dabei, dass es sich in Hillers Verwendung von Zahlensymbolik nicht um ein in der Zeit gewachsenes und kulturell etabliertes System von Zeichen handelt, welches eine Form von Allgemeingültigkeit beanspruchen kann, die von Komponist wie Rezipienten gleichermaßen inkarniert ist. Schimmels Kompendium bietet eine Fülle unterschiedlicher, manchmal auch kontrastierender

⁶⁰⁷ Polth (2000:63).

Deutungsmöglichkeiten, die sie stets neutral wiedergibt. Damit schafft sie jedoch einen „Tummelplatz der Deutungen“⁶⁰⁸, auf dem sich Hiller individuell bedient.

Golchs Vermutung, dass Hillers Kompositionsweise von einer steten Suche nach Klangzeichen bestimmt ist, mit denen der Hörer festgelegte Assoziationen verbindet⁶⁰⁹, konnte anhand der Untersuchungen seiner geistlichen Werke verifiziert werden. Ebenso bestätigt meine Untersuchung Golchs Hypothese, dass der Komponist „[...] eine musikalisch greifbare Semantik schaffe, die Hiller nutzt, um die Rezeptionserwartung des Publikums zu antizipieren oder zu stören.“ Damit schaffe er einen „beziehungsreichen und voraussetzungsvollen Kosmos für sich, der ohne Scheu vor einer verständlichen Musiksprache auskommt“.⁶¹⁰ Zur Verifizierung dieser Hypothese hat die methodische Bezugnahme auf Aspekte der Literaturtheorie einen wesentlichen Beitrag geleistet. Eine Betrachtung der „musikalisch greifbaren Semantik“, die einen „beziehungsreichen und voraussetzungsvollen Kosmos“ schafft unter dem Aspekt von Jauß‘ Idee der *Erwartungshaltung*, Iser’s Begriff der *transtextuellen Kohärenz* und Kristevas *Intertextualität*-Begriff leistet die methodisch fundierte Grundlage für einen wissenschaftlichen Beweis. Golchs Beobachtung geschieht jedoch als Betrachtung von Hillers Schaffen für das Musiktheater und muss im Hinblick auf sein geistliches Werk modifiziert werden. Hillers, wie Golch es nennt, „musikalisch greifbare Semantik“ ist nur deshalb greifbar, weil sie im Musiktheater eine visuelle Dechiffriermöglichkeit als zusätzliches Element erhält. Reiß nennt dies den „prinzipiell[e] szenische[n] Gestus von Hillers Musik“⁶¹¹. Wir irren, wenn wir den Vorgang der Rezeption von Musik als gleichzeitig zu ihrem Produktionsvorgang ansehen. Klangliche Assoziationen werden vom Rezipienten oft retrospektiv gebildet, weil der Verstehensvorgang Zeit benötigt oder weil sie sich erst durch den szenischen Kontext entfalten. Diese szenische Ebene, die die Rezeption erleichtern könnte, fällt aber im Bereich der geistlichen Musik Hillers weg. Für den Rezipienten ist es damit ungleich schwerer, *Erwartungshorizonte* (Jauß) zu bilden und/oder *semantische Lücken* (Iser) zu identifizieren und zu schließen. „Viele, ja die meisten Komponisten stellen ihre Musik in den Vordergrund, aber bei Wilfried Hiller ist es so, dass er

⁶⁰⁸ Wölfflin, in Böhme (1989:6). Wie bereits erwähnt, beschreibt Wölfflin mit diesem Terminus die Situation der Interpretationsvielfalt in Bezug auf *Dürers Melencolia I*. Der Terminus passt hier.

⁶⁰⁹ Vergl. Golch (2014:128).

⁶¹⁰ „Die Musik kommentiert und bebildert mitunter das szenische Geschehen, aber sie geht weit darüber hinaus. Musikalische Zitate und Anspielungen werden nicht als Selbstzweck, sondern mit intertextueller Raffinesse eingesetzt. Die Charakterisierung und Entwicklung der entscheidenden [musikdramatischen] Figuren wird sowohl in der Instrumentation als auch im musikalischen Material nachvollzogen“. (Golch 2014:147).

⁶¹¹ Reiß (2011:75).

das Theater in den Mittelpunkt stellt und seine Musik erst an zweiter Stelle kommt“⁶¹². Auch wenn ich Müllers (2014) Aussage nicht vollständig zustimmen kann: vielleicht erklärt sie, warum Hillers geistliche Werke, im Gegensatz zu seinen weltlichen Bühnenwerken, so wenig Aufmerksamkeit und Aufführung erfahren, obwohl die künstlerische Qualität der Musik meines Erachtens mindestens gleichwertig zu seinen Bühnenwerken ist. Hillers kompositorische Stärke ist *Klang* unter besonderer Berücksichtigung der *Szene*. So ist vielleicht sein Personalstil entstanden.

Zusätzlich erschwert wird der Zugang zu seiner Musik durch den von Franzpeter Messmer (2014) im Hinblick auf Hillers weltliche Musik bereits festgestellten „Bereich des Nichthörbaren“, den Messmer als ein prägendes Merkmal der Wirkweise von Hillers Musik⁶¹³ beschreibt. Hier konnte meine Analyse nicht nur aufzeigen, dass Messmer in seiner Einschätzung Recht hat, sondern dass das von ihm beschriebene Phänomen sich in Hillers geistlichen Werken sogar noch verstärkt.

Was Messmer jedoch versäumt, ist das Stellen der kompositorischen Sinnfrage: Hillers größere Werke sind nicht frei zugänglich, man erhält sie als Leihmaterial zum Zweck einer Aufführung, oder, wie in meinem Fall sehr großzügig geschehen, für eine wissenschaftliche Untersuchung. An welchen Rezipientenkreis richtet sich dann aber der von Hiller so klug und feinsinnig in seine Kompositionen eingeflochtene Subtext? Der „[...] Bereich des Nichthörbaren, den nur derjenige dechiffrieren kann, der die Partitur studiert und sich mit ihr und dem Komponisten befasst“⁶¹⁴ offenbart sich damit nur einem extrem kleinen Kreis, nie aber dem normalen Hörer seiner Musik. Auch ist im professionellen Proben- und Aufführungsbetrieb mit seinen meist knapp kalkulierten Zeit- und Geldressourcen ein eingehendes Studium des *Bereichs des Nichthörbaren* kaum möglich.

Möglich ist eine Antwort, wenn wir Danusers 6. Modus, die Analyse des produktionsästhetischen Kontexts, unter Berücksichtigung einer vermuteten autobiographischen poetologischen Relation anwenden. Dazu hat meine Analyse wesentliche autobiographische Bezüge in Hillers geistlichem Werk offengelegt. Hiller *ist* Komponist, er schreibt nicht nur Musik für andere, der Akt des Komponierens ist für ihn, wie für die ganz überwiegende Mehrzahl der Künstler seines Fachs, ein Akt der ästhetischen Selbstverwirklichung und Teil künstlerischer Selbsterfahrung. Die Frage ist daher berechtigt, ob Werke wie *Du meine heilige Einsamkeit* aufgrund ihrer Intimität und ihrer

⁶¹² Müller (2014:83).

⁶¹³ Messmer (2014:173).

⁶¹⁴ Messmer (2014:173).

autobiographischen Bezüge letzten Endes überhaupt einen anderen Adressaten haben als Hiller selbst. Die Realisierung der Textzusammenstellung geschieht ausschließlich aufgrund der Autorenintention, Kürze und Besetzung der Komposition⁶¹⁵ stehen einer regelmäßigen Aufführung eher im Weg als dass sie ihr dienlich sind, und die Bedeutung der literarischen Vorlage erschließt sich ausschließlich im Kontext zu anderen Werken⁶¹⁶. Für Hiller hat Komponieren offenbar auch eine kathartische Funktion. An dieser *katharsis* (κάθαρσις) lässt er Menschen jedoch teilhaben, wenn sie sich auf ihn und seine Musik einlassen.

Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* war bei der Analyse eine ideale und hilfreiche philosophische Ergänzung, die bei der Betrachtung der geistlichen Werke Hillers immer präsent war, ohne dies explizit zu benennen. Wellmers Konzept zur Sprachähnlichkeit von Musik und Danusers Modi haben sich in der Betrachtung von Hillers geistlichem Werk ergänzt und gegenseitig abgestützt. Beiden Autoren geht es bekanntlich um die Frage, wie sich in der Musik inner- und außertextuelle Bezüge zueinander verhalten und auf welche Weise dies in einer wissenschaftlichen Untersuchung berücksichtigt werden kann. Beide, Danuser und Wellmer, stimmen darin überein, dass musikalische Kunstwerke „[...] wesentlich bestimmt [sind] durch ihren Bezug auf außerästhetische und ästhetische Kontexte, deren Kenntnis und Rekonstruktion entscheidend sein kann für ein Erfassen sowohl ihres Weltbezugs als auch ihrer formalen Verfahrensweisen [...]“⁶¹⁷. Meine Analyse hat gezeigt, dass Hillers Werk geprägt ist von dem was Wellmer eine „spezifische Konfiguration von Elementen“⁶¹⁸ nennt:

„‘Spezifik‘ bezeichnet „jene Bündel von Eigenschaften , die ein Ding von einem anderen, eine Kunst von einer anderen, eine Wissenschaft von einer anderen, aber auch – auf einer höheren logischen Ebene – Wissenschaft von anderen Formen kultureller Praxis unterscheiden [...]“⁶¹⁹

Hillers geistliches Werk ist allein deshalb spezifisch, weil es im deutschsprachigen Raum singulär ist. Niemand komponiert so ähnlich wie er. In Hillers geistlichem Werk gibt es keine

⁶¹⁵ Harfe, Viola d’amore und Mezzosopran, das Werk dauert laut Partiturangabe lediglich acht Minuten.

⁶¹⁶ Ohne Kenntnis von *Der Sohn der Zimmermanns* ist die Brisanz des zweiten Satzes kaum verständlich, ohne die Kenntnis der autobiographischen Bezüge in *Schulamit* ist die Bedeutung des vierten Satzes nicht nachvollziehbar. Der Hörer bleibt daher von einem wesentlichen Aspekt der Rezeption ausgeschlossen.

⁶¹⁷ Wellmer (2009:140).

⁶¹⁸ Wellmer (2009:141).

⁶¹⁹ Danuser (2010:43).

Absenz von Form, jedoch eine Absenz von traditioneller Form. Seine Musik, obschon in den aufgezeigten Traditionsverhältnissen verortet, fügt sich in keine der gängigen Schulen zeitgenössischen Komponierens ein. Sie unterscheidet sich damit maßgeblich von „anderen Formen kultureller Praxis“. Die Eigenschaften, die diese Spezifik begründet, hat meine Analyse offengelegt. Es ist Hillers besondere Fähigkeit, an sich bekannte Kompositionsverfahren in einem sehr persönlichen Stil neu zu ordnen und damit etwas zu erzeugen, was Wellmer (2009) eine „spezifische Konfiguration von Elementen“ nennt:

„Was auch immer die externen Kontexte zum Verständnis seiner Gehalte, Materialien und Verfahrensweisen beitragen mögen: am Ende ist es jene je spezifische Konfiguration von Elementen, auf welche sich ein Urteil über ‚gelungen‘ und ‚mißlungen‘ beziehen muß und auf welche allein es sich stützen kann. In diesem Sinn ist das Kunstwerk kontextuell in sich abgeschlossen.“⁶²⁰

Die Heranziehung literaturtheoretischer Ergänzungen zu Danusers *sieben Modi* der Kontextualisierung beruhte auf der Tatsache, dass Danuser in der Erläuterung seines Ansatzes explizit literaturtheoretische Einflüsse als Anregung für seine methodologischen Schlussfolgerungen benennt⁶²¹ und es sich bei Wellmers (2009) Gedanken gezielt um die Frage der *Sprachähnlichkeit* von Musik drehte. Diese Entscheidung hat sich in den hier vorliegenden Untersuchungen als richtig erwiesen. Obwohl einige Aspekte bereits erwähnt wurden, möchte ich noch die Auffälligkeit folgender Aspekte unterstreichen:

1. Jauß' Begriff des *Erwartungshorizontes* beschreibt das Phänomen der vom Rezipienten im Hinblick auf ein Werk antizipierten Deutungsmuster. Diese konstituieren sich sowohl unter Berücksichtigung der Rezeptionstradition eines Textes als auch aus dessen formspezifischen wie thematischen Merkmalen. Der Kunstcharakter eines Werkes definiert sich somit dadurch, dass er eine Rezeption ermöglicht, die auch gewandelte Erwartungshorizonte immer wieder durchbrechen kann. Hillers Werk spielt gekonnt auf dieser Klaviatur. Die vorliegenden Analysen haben gezeigt, dass er, bewusst oder unbewusst, den *Erwartungshorizont* des Rezipienten bereits im Kompositionsvorgang berücksichtigt.

⁶²⁰ Wellmer (2009:141). Wellmer bezieht sich hier in einer Fußnote auch Christoph Menke (1991). *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt, S. 75ff.

⁶²¹ Vgl. Danuser (2010:42).

2. Hiller erfüllt damit Wolfgang Iser (1976) Idee, nach dem das Verhältnis zwischen Werk und Rezipienten ein per se dynamisches ist. Hiller schreibt für ein denkendes, aktives, emotional involviertes Publikum, er schreibt keine Unterhaltungsmusik. Seine Werke halten den Rezipienten immer zur aktiven Sinnkonstruktion an. Damit findet sich, was Iser mit *Appellstruktur durch Konkretisierungsangebote* meint. Konkretisieren muss der Rezipient von Hillers Werken die dort zu findenden *semantischen Lücken* und *Unstimmigkeiten*. Diese lassen sich bei Hiller individuell beliebig ausfüllen, müssen durch die Verknüpfung von miteinander in Beziehung stehenden Text- oder Werkelementen ausgefüllt werden, oder bilden in ihrer Unbestimmtheit eine Negation, indem ein vom Rezipienten vorausgesetztes Muster nicht erfüllt oder entfaltet wird. Diese von Iser als transtextuelle Kohärenz bezeichnete Erwartbarkeit bestimmter Reaktionen, die aus vorangegangenen Situationen entstanden sind, seine Nichterfüllung und das intellektuelle Spiel mit der Erwartungshaltung seines Publikums ist ein wesentliches Merkmal von Hillers geistlichem Werk und wurde durch die Analyse belegt.

Die damit bewiesene Frage nach der „Dialektik von Form und Offenheit“⁶²², die auch Danuser implizit stellt, trifft auf Hillers Werk in besonderem Maße zu. Hillers Struktur, das hat meine Analyse ergeben, besteht aus Relationssystemen unterschiedlicher Werkebenen, von semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven oder thematischen.⁶²³ Die Form seiner geistlichen Werke bezieht „sowohl die strukturellen Beziehungen im Werk als auch die strukturierte Antwort des Betrachters darauf“⁶²⁴ mit ein. Damit entspricht Hiller im Wesentlichen dem vom Eco vorgeschlagenen und bereits von Hastetter (2012b) vermuteten Begriff der Offenheit eines Kunstwerkes.

Wenn Eco glaubt, dass sich *Bedeutung* „nicht im Werk selber finden lasse, sondern in dessen ‚kommunikativen Strukturen‘, die man klären müsse, bevor die Bedeutung und der geschichtliche Ort eines Kunstwerkes bestimmt werden könnten“⁶²⁵, dann wird die Offenheit, die wir bei Hiller beobachten, zwar zum „Medium der Bedeutungserzeugung“, sie ist aber nicht „die Bedeutung selbst“. Hillers Werk bietet „ganz unterschiedliche Offenheiten, Unbestimmtheiten und Mehrdeutigkeiten [...], die jeweils in ihrer Eigenart erkannt werden

⁶²² Hastetter (2012b:141).

⁶²³ Vgl. hierzu auch: Lüthy (2006:58).

⁶²⁴ Eco (1977:14f), zitiert nach Lüthy (2006:58).

⁶²⁵ Lüthy (2006:59).

müssen. Die Offenheit wird vom Werk gleichsam konturiert und gefärbt, das heißt, in einer bestimmten Weise allererst erzeugt.“⁶²⁶ Hillers Werk braucht das denkende Publikum, es ist zwar offen für Interpretation, bedarf ihrer aber auch, um vollständig zu sein.

6.3 Epilog

Nicht berücksichtigt bei der Analyse von Hillers geistlichen Werken, obschon ursprünglich geplant, wurde *Dawid – Ein Spiel von Leidenschaft, Macht und Liebe* (2012-2018) nach einem Text von Stefan Ark Nitsche, dessen geplante Uraufführung am 04. Juli 2020 in Nürnberg nicht stattfinden konnte. Eine wissenschaftliche Untersuchung eines noch nie erklangenen Werkes verbietet sich aus Respekt vor Komponist und Kunstwerk. Ein Blick in die fertiggestellte Partitur, die mir vorliegt, lässt aber vermuten, dass Hiller hier die in dieser Arbeit festgestellten Binnenbezüge wie in einem Finale auf die Spitze treibt und damit einen Rahmen schließt, den er mit *Schulamit* 1990 begonnen hatte.

Dawid ist vielleicht kein geistliches Werk mehr, gründet aber wie *Schulamit* auf das Alte Testament. Auch *Dawid* fehlt, wie *Schulamit*, der Verkündigungsaspekt. Anders als *Ijob* (1979) und *Schulamit* (1990) ist das Werk aber geprägt und durchdrungen von einer über fünfzehnjährigen intensiven und schöpferischen Auseinandersetzung des Komponisten mit geistlicher Musik. Eine Hiller von Herzen gegönnte Uraufführung würde sein geistliches Werk als Tetralogie einbetten, und mit *Schulamit* als Prooimion und *Dawid* als Epitaph abrunden:

Schulamit (1990)

Augustinus (2005)

Der Sohn der Zimmermanns (2010)

Hoffnung (2015)

Schöpfung (2017)

Dawid (2021?)

Eine bemerkenswerte künstlerische Lebensleistung im Bereich der zeitgenössischen geistlichen Musik fände damit ihren Abschluss in einer Struktur, die den Werken des Komponisten implizit zu Grunde liegt.

⁶²⁶ Lüthy (2006:59).

IV. Appendix

7. Bibliographie

ADAMSKI-STÖRMER, U. (2014a). Alles, was ich schreibe, ist letzten Endes eine Liebeserklärung an das weibliche Geschlecht. Gespräch mit Wilfried Hiller. In U. Adamski-Störmer (Hrsg.), *Komponisten in Bayern: Wilfried Hiller* (S. 149-173). Tutzing: Schneider.

ADAMSKI-STÖRMER, U. (2014b). Universeller Künstler – Ein Überblick über das Leben und Schaffen Wilfried Hillers. In U. Adamski-Störmer: *Komponisten in Bayern: Wilfried Hiller*. Tutzing: Schneider.

ACKERMANN, P. (2013). Oratorium. In: *Günther Massenkeil (Hrsg.). Enzyklopädie der Kirchenmusik. VI: Lexikon der Kirchenmusik. II: M-Z*. Laaber

BIBEL. (1980). Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau: Herder.

BÖHM, W. (2005, Hrsg.): *Aurelius Augustinus und die Bedeutung seines Denkens für die Gegenwart*. Würzburg: Ergon.

BÖHME, H. (1989). *Albrecht Dürer - Melencolia I Im Labyrinth der Deutungen*. Frankfurt am Main: Fischer.

BORIO, G. (2009). The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century. *Topoi: An International Review of Philosophy*, 109-117.

BRANDSTÄTTER, U. (1990). Musik im Spiegel der Sprache: Theorie und Analyse des Sprechens über Musik. Stuttgart: Metzler.

BRAUN, A. (2010). Fragen an Hiller und Böhm. *Würzburger Katholisches Sonntagsblatt, Ausgabe 13, Sonntag, 28. März 2010*.

BUBER, M. (1965). *Martin Buber liest. Aus der Heiligen Schrift Israels, genannt das Alte Testament*. [Vinyl-LP]. Zwei Schallplatten.

BUBER, M. (2008). *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam.

BUNGUS, P. (1599/1983). *Numerorum mysteria*. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Ernst. Hildesheim: Olms.

DUDLEY, U. (1999). *Die Macht der Zahl – was die Numerologie uns weismachen will*. Basel: Springer.

DANUSER, H. (2010). Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft. In T. Bleek & C. Bork (Hrsg.), *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann* (S. 41-63). Stuttgart: Steiner.

ECO, U. (1977). *Das offene Kunstwerk*. Aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt: Suhrkamp.

ERLACH, T. (2012). Wilfried Hillers Klavierzyklus *Buch der Sterne*. Idee und Bedeutungsgeschichten anhand ausgewählter Beispiele. In G. Reiß (Hrsg.), *Tradition und Utopie: Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

FRENZEL, E. (1992). *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon deutungsgeschichtlicher Längsschnitte* (8. Aufl.). Stuttgart: Kröner.

FUSS, H.-J. (2005). Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 1–2 (2/2–3), 21–34.

GADAMER, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen.

GOLCH, J. (2014). Ohne Scheu vor einer verständlichen Musiksprache. Aspekte zu Wilfried Hillers Musiktheater. In U. Adamski-Störmer (Hrsg.), *Komponisten in Bayern: Wilfried Hiller* (S. 149-173). Tutzing: Schneider.

GRANDJEAN-GREMMINGER, A. (2008). *Oper für Kinder: zur Gattung und ihrer Geschichte ; mit einer Fallstudie zu Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

GRANDJEAN-GREMMINGER, A. (2012). *Oswald von Wolkenstein*. Eine Künstleroper. In G. Reiß (Hrsg.), *Tradition und Utopie: Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

HÄUSSNER, W. (2010). Ungewohnter Blick auf die Person Christi. Im Oratorium „Der Sohn des Zimmermanns“ ist Jesus nicht als Figur präsent, sondern wird als Klang repräsentiert – Beeindruckende Uraufführung in Würzburg. *Die Tagespost* 33, 20. März 2010.

HAGEN, R.-M. & HAGEN, R. (1984). *Meisterwerke europäischer Kunst - als Dokumente ihrer Zeit erklärt*. Köln: DuMont.

HAICH, E. (1969). *Tarot*. Stuttgart.

HASTETTER, M.C. (2006). „Horch! mein Geliebter!“: Die Wiederentdeckung der geistlichen Schriftauslegung in den Hoheliedversionen des 20. Jahrhunderts. St. Ottilien: EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien.

HASTETTER, M.C. (2012a). Vergegenwärtigung der Erinnerung. Die Kategorie der Memoria als Schlüssel zu Wilfried Hillers Werk *Der Sohn des Zimmermanns* (UA 2010). In G. Reiß (Hrsg.), *Tradition und Utopie: Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: P. Lang.

HASTETTER, M.C. (2012b). Wie offen ist ein Kunstwerk? Auseinandersetzung mit gegenwärtiger ästhetischer Bibeldidaktik anhand von Wilfried Hillers Musikdrama „Der Sohn des Zimmermanns“. *Trierer Theologische Zeitschrift*, 121, 141-154.

HELMS, D. (2012). Im Strudel des hermeneutischen Zirkels. Wilfried Hillers *Jagd nach dem Schlarg*. In G. Reiß (Hrsg.), *Tradition und Utopie: Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

HEINZE, R. (2013, April 4). Komponist: Ich wurde im Internat St. Stephan missbraucht. *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 4. April 2013. Internetquelle: <https://www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/Komponist-Ich-wurde-im-Internat-St-Stephan-missbraucht-id24740526.html>, aufgerufen am 1. März 2019.

HIEKEL, J. P. (2016). Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945. In J.P. Hiekel & Christian Utz (Hrsg.), *Lexikon Neue Musik*. S. 116-134. Stuttgart: Metzler.

HILLER MUSIC. YouTube-Kanal des Komponisten. Internetquelle: <https://www.youtube.com/watch?v=4qXZKfLHQsg>, aufgerufen am 28. Juli 2020.

HILLER, W. (1990). *Schulamit* (Partitur). Mainz: Schott.

HILLER, W. & BÖHM, W. (2005). *Augustinus: ein klingendes Mosaik* (Partitur). Mainz: Schott.

HILLER, W. & BÖHM, W. (2010). *Der Sohn des Zimmermanns* (Partitur). Mainz: Schott.

HILLER, W. (2010). Wolkenstein im Gespräch mit Hiller. In Programmheft zur Uraufführung „Der Sohn des Zimmermann“, S. 5-9.

HILLER, W. (2012). Morgenstund hat Gold im Mund. Mein Weg zu Carl Orff. In G. Reiß (Hrsg.), *Tradition und Utopie: Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

HILLER, W. (2014). *Dawid* [Manuskript]. [Manuskript im Besitz des Komponisten].

HOFMANN, M. (2011). Friedrich Rückert und die deutsche Mevlana-Rezeption. In *Globalisierte Germanistik: Sprache, Literatur, Kultur: Tagungsbeiträge; XI. Türkischer Internationaler Germanistik-Kongress 20. - 22. Mai 2009*. Izmir: Ege Üniver. Matbaasi, S. 156-168.

ISER, W. (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

JUNG, C.G. (1971). *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Zürich und Düsseldorf: Walter.

KAMPE, G. (2019). Fragen, Zweifel, Instabilitäten: Geistliche und religiöse Aspekte in zeitgenössischer Musik. In D. Höink, T. Bauer, & C. Leonhard (Hrsg.), *Musik und Religion*. Baden-Baden: Ergon.

KANY, R. (2007). *Augustins Trinitätsdenken. Bilanz, Kritik und Weiterführung der modernen Forschung zu „De trinitate“* (Studien und Texte zu Antike und Christentum, Band 22). Tübingen: Mohr Siebeck.

KASSER, R., MEYER, M., & WURST, G. (2006). *Das Evangelium des Judas aus dem Codex Tchacos*. Wiesbaden: National Geographic.

KINZIG, W. (2009). Dreifaltig lächelt Gott über die Einfalt seiner Leugner. Rezension zu Kany (2007). *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Januar 2009, Nr. 1, S. 33. Internetquelle: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/dreifaltig-laechelt-gott-ueber-die-einfalt-seiner-leugner-1759925-p2.html>), aufgerufen am 28. Juli 2020.

KOSSMANN, M. (2001). *The Origin of the Glottal Stop in Zenaga and its Reflexes in the other Berber Languages*. In: *Afrika und Übersee*. Band 84, 2001, S. 61-100.

KREUTLE, M. (1918). Die Unsterblichkeitslehre in der Scholastik von Alkuin bis Thomas von Aquin. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 31, 341-381.

KRISTEVA, J. (1972). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II* (S. 345-375). Frankfurt am Main.

LACHMANN, O.F. (1888). Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Leipzig: Reclam.
<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/augustinus/bekennt1.htm#0812>

LÜTHY, M. (2006). Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman. In E. Fischer-Lichte, R. Sollich, S. Umathum, & M. Warstat (Hrsg.), *Auf der Schwelle – Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München: Fink.

MAYER, M. (2009). *Mörike und Peregrina. Geheimnis einer Liebe*. München: Beck.

MESSMER, F. (2014). Es muss für mich einen Grund zum Singen geben. Zur Vokalmusik von Wilfried Hiller. In U. Adamski-Störmer (Hrsg.), *Komponisten in Bayern: Wilfried Hiller* (S. 149-173). Tutzing: Schneider.

METZ, W. (2003). Soliloquia. De immortalitate animae. In M. Eckert et.al. (Hrsg.), *Lexikon der theologischen Werke* (S. 662-664). Stuttgart: Kröner.

MEURER, T. (2004). Bibeldidaktik als ästhetische Rekonstruktion. Zum Konzept einer ästhetischen Bibeldidaktik und ihres künstlerischen Potentials für eine Religionspädagogik in der Postmoderne. *Religionsunterricht an höheren Schulen*, 47, 79-89.

MÜLLER, C. (2003). Die augustinische ‚memoria‘ als Ort der Vermittlung von Welt, Selbst und Gott. Vortrag im Haus der Begegnung, Ulm, 13. Oktober 2003. Internetquelle: <https://www.augustinus.de/einfuehrung/86-texte-ueber-augustinus/205-die-augustinische-memoria-als-ort-der-vermittlung-von-welt-selbst-und-gott>, aufgerufen am 3. Juni 2020.

MÜLLER, R. (2014). Komponieren für Marionettentheater. Ein Gespräch mit Wilfried Hiller und Anton Bachleitner. In U. Adamski-Störmer (Hrsg.), *Komponisten in Bayern: Wilfried Hiller*. Tutzing: Schneider.

- NÜNNING V. & NÜNNING A. (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Weimar: J. B. Metzler.
- ORTUÑO-STÜHRING, D. (2011). *Musik als Bekenntnis – Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- PFROGNER, H. (1976). *Lebendige Tonwelt. Zum Phänomen Musik*. München/Wien.
- PFROGNER, H. (1986). *Zeitwende der Musik*. Langen Müller.
- POLTH, M. (2000). Wie wissenschaftlich kann Analyse sein? In M. Polth, O. Schwab-Felisch, & C. Thorau (Hrsg.), *Klang-Struktur-Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Stuttgart: Metzler.
- REISS, G. (2001a). *Theater und Musik für Kinder: Beiträge und Quellen zu Herfurtners, Hillers, Ponsioens, Schwaens, zum Kinderschauspiel und Figurentheater*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- REISS, G. (2001b). Musik als soziale Utopie. In *Theater und Musik für Kinder* (S. 108-121). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- REISS, G. (2011). *Auf dem ‚Trödelmarkt der Träume‘: Der Komponist Wilfried Hiller*. Mainz: Schott.
- REISS, G. (2012a). *Tradition und Utopie. Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- REISS, G. (2012b). Geschichte und Biographie. Wilfried Hillers Chagall-Zyklus für Klarinette und Kammerorchester (1993). In *Tradition und Utopie. Eine Werkschau zum 70. Geburtstag des Komponisten Wilfried Hiller*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- RÜCKERT, F. (1897). *Werke*, Band 1. Leipzig und Wien.
- SCHIMMEL, A. (1984). *Das Mysterium der Zahl – Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. Kreuzlingen/München: H. Hugendubel.
- SCHMERDA, S. (2004). Wilfried Hiller, Komponist, im Gespräch mit Susanne Schwerda. Manuskript zur Sendung vom 2. Juli 2004, Bayern Alpha/BR-Online. Internetquelle: <http://www.br-online.de/alpha/forum/vor0407/20040702.shtml>, aufgerufen am 2. März 2019.

SCHMÖKEL, H. (1956). *Heilige Hochzeit und Hoheslied*. Wiesbaden.

SCHNACKENBURG, R. (1965). Das Magnificat, seine Spiritualität und Theologie. *Geist und Leben*, 38.

SCHRÖDER, A. (1911). *Augustinus: De civitate Dei. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat*. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder. In: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1-3, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 1, 16, 28) Kempten; München 1911-16.

SHELDON, R.M. (2003) The Sator Rebus: an unsolved cryptogram? In: *Cryptogogia*, 27(3), 233-287.

SINDICHAKIS, E. (2005). Der Komponist Wilfried Hiller – ein Porträt. (unveröffentlichte Diplomarbeit). München: Hochschule für Musik und Theater.

STIRNIMANN, H. (1986). Zu Augustinus' Soliloquia I, 2-6. In: K. Ruh (Hrsg.), *Abendländische Mystik im Mittelalter – Symposium Kloster Engelberg 1984* (S. 162-176). Metzler.

VON STRAUSS, V. (1959). *Tao Te King*. Zürich: Manesse.

WALTER, H. (1994). Logos und Aisthesis: Zum Methodenstreit der antiken Musiktheorie. *International Journal of Musicology*, 3, 43-55.

WELLMER, A. (2009). *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser.

WÖLFFLIN, H. (1926). *Die Kunst Albrecht Dürers*. München: Bruckmann.

WITTMANN, L. (1980). *Ascensus. Der Aufstieg zur Transzendenz in der Metaphysik Augustins*. München: J. Berchman.

ZIERHOLZ, S. (2017). Conformitas Crucis Christi: Zum Motiv der Kreuzesnachfolge in der Jesuitischen Druckgrafik des 17. Jahrhunderts im Licht der Vision von La Storta. *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 86(1), 49-97.